
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00114607 5









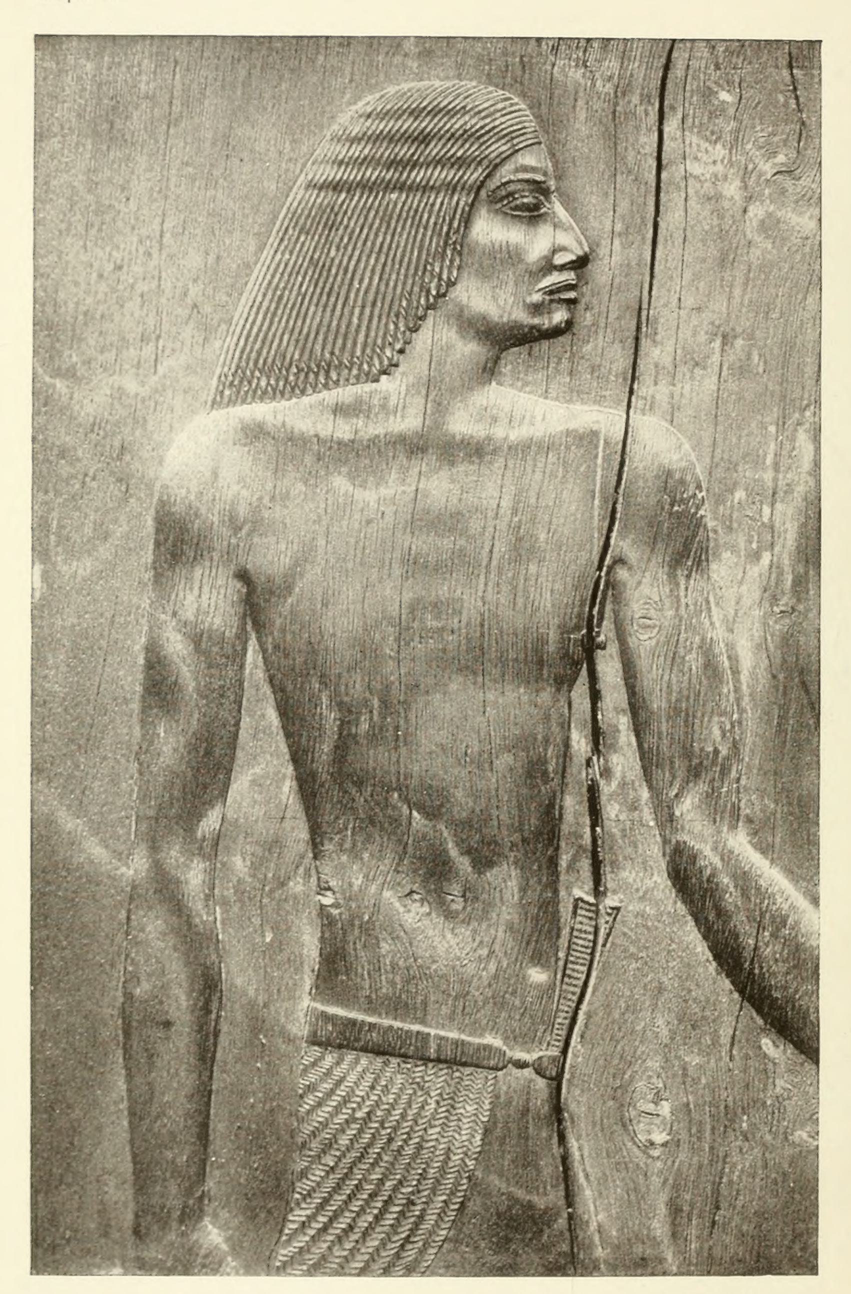


Bild Hesires. aR. Vergrößerter Ausschnitt aus Taf. 10.

Von ägyptischer Kunst
besonders der Zeichenkunst

Eine Einführung
in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke

Von

Heinrich Schäfer

Erster Band



Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1919

Druck von August Pries in Leipzig.

Meiner lieben tapferen Gefährtin

in gut und bösen Tagen

und

dem treuen Freunde Bruno Güterbock

„Von der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den *wesentlichen* genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu tun ist."

Goethe,
Polygnots Gemälde.

Vorwort.

Diese Arbeit über ägyptische Zeichenkunst geht in ihren Anfängen bis in den Beginn der neunziger Jahre zurück, wo ich anfing mich mit Zeichnungen von Kinderhand zu beschäftigen, und zugleich mit Hilfe von eigenen Aufnahmen nach dem lebenden Menschen versuchte, den Unterschied zwischen ägyptischer und unserer Zeichenweise klar zu erfassen. Dieser Versuch war, wie der Inhalt dieses Buches zeigen wird, zum Teil aussichtslos, ist aber doch schließlich nicht unfruchtbar geblieben, da er mir den Blick geschärft hat.

Die Darstellung des Menschen im Flachbilde hat zwar für mich auch weiter den Kern der Arbeit gebildet, aber sie ließ sich nicht behandeln, ohne sie in die ganze Körper- und Raumdarstellung einzuordnen. Von selbst haben sich also aus dem anfangs allein geplanten Aufsatze über die Menschenzeichnung andere ausgeschieden über Fragen, die in den vorhandenen ägyptischen Kunstgeschichten meist kaum gestellt, geschweige denn im Zusammenhange beantwortet werden. So ist die hier folgende, in sich geschlossene Gruppe von sechs Kapiteln entstanden. Diese sollen etwa das bieten, was klargestellt sein muß, ehe man an den Aufbau einer ägyptischen Kunstgeschichte denken kann.

Im Entwurf, zum großen Teil auch schon in der Ausführung, sind die Aufsätze vor mehr als zehn Jahren niedergeschrieben, und einige Proben sind schon gedruckt worden[2]. Ich habe alles seitdem immer wieder durchdacht und an den neu aufgetauchten Tatsachen nachgeprüft: so erscheint denn auch das hier Wiederholte in erweiterter Form, voller, und doch, wie ich hoffe, straffer.

Ich habe mich bestrebt, kein Fachwissen vorauszusetzen, und mich nicht in eine nur Eingeweihten verständliche Sprache zu hüllen. Denn ich schreibe nicht nur für Gelehrte, sondern für jeden, der Deutsch versteht und sich um solche Dinge, wie ich sie mir vorgenommen habe, ernstlich bemühen will.

Meinen engeren Fachgenossen liegen diese Dinge mit wenigen Ausnahmen innerlich so fern, daß ich selten Gelegenheit gefunden

habe, mich mit ihnen über die Grundfragen auseinander zu setzen. Es hat in der Ägyptenforschung ja ein jeder von uns genug damit zu tun, das aufzuarbeiten, was ihm vor den Armen liegt: der Arbeiter an der reichen Ernte sind wenige. Um so dankbarer habe ich vieler Unterredungen mit Frau Hedwig Fechheimer-Simon zu gedenken, deren Einwürfe mich oft zu schärferem Herausarbeiten meiner Gedanken veranlaßt haben, und auch manch anregenden Gespräches mit Max Pieper erinnere ich mich gern. Bruno Güterbock hat mir getreulich geholfen allerlei Unebenheiten der Darstellung aufzuspüren und zu entfernen; der Freund hat auch sonst dem Druck seine an den vielen Bänden der Deutschen Orient-Gesellschaft erprobte Kraft geliehen.

Während der Vorarbeiten habe ich mich von Ansichten Anderer bewußt möglichst ferngehalten, bis ich mein Eigenes genügend gefestigt zu haben glaubte; um so mehr hat mich dann oft das Zusammentreffen gefreut.

Mit Abbildungen durfte ich nicht sparen, ja, die Versuchung noch mehr zu geben, lag oft nahe. Wo es sich um Künstlerisches handelt, folge ich am liebsten Goethes Wort: „Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche". Wo das aber doch geschehen muß, da gilt die Fortsetzung dieses Wortes, daß man von der Kunst nicht sprechen soll, „als höchstens in ihrer Gegenwart". Im übrigen haben ja meine Bilder nicht in erster Linie das Ziel, die Schönheit der ägyptischen Kunstwerke zu verkünden; sie sollen vor allem Beispiele für Zeichenverfahren bieten, die uns fremdartig erscheinen, und da ist die Gegenwart der Werke besonders nötig. Daß diese Abbildungen nicht immer so sind, wie man sie im Frieden verlangen müßte, und daß ihre oft durch die Papiernöte erzwungene Anordnung dem Leser manche Unbequemlichkeit zumutet, das wissen Verfasser und Verleger. Ich habe dem Verlage, besonders der inzwischen auch dahingegangenen getreuen Stütze der Ägyptenforschung, Herrn Adolf Rost, herzlich dafür zu danken, daß er es gewagt hat, in solcher Zeit an ein Buch wie dieses heranzugehen und den langwierigen Druck durchzuführen.

Die Anmerkungen habe ich in zwei Gruppen getrennt: Solche, die dem Leser unmittelbar nötig sind, stehen unter den Seiten. Die andern, die meist auf anschließende Gedanken eingehen, findet man am Ende des Buches; auf sie ist durch Ziffern verwiesen. — Für die altägyptischen und arabischen Namen habe ich möglichst einfache Schreibarten gewählt.

Meine Arbeit ist aus dreißigjährigem täglichem Umgange mit ägyptischen Kunstwerken im Berliner Museum, und aus steter Berührung mit Schöpfungen anderer Zeiten und Völker hervorgegangen.

Sie möchte daher zwar vor allem den Freunden unserer schönen ägyptischen Sammlungen in Deutschland ein Wegweiser sein, der sie dem Wesen der ägyptischen Kunst näher bringt; denn ich habe nur zu oft die Besucher aufmerksam und doch hilflos vor ägyptischen Flachbildern gefunden, auch solche, die das nicht offen eingestanden.

Auf der andern Seite aber möchte mein Buch auch der Kunstforschung im allgemeinen dienen. Es wird ja wohl niemand so töricht sein, nun etwa gedankenlos andere Völker in denselben Rock zwängen zu wollen. Dazu sind die Ägypter immer ein viel zu bodenständig sonderliches Volk gewesen. Immerhin finden sich viele der hier behandelten Tatsachen auch anderswo, und man wird in diesen Fällen sehen, daß die ägyptischen Formen, in ihrer sozusagen geometrischen Klarheit und der Fülle der Erscheinungen, meist gerader zur Erkenntnis führen als die andern.

Ich weiß wohl, daß sich fast an jeden meiner Sätze neue ausführliche Untersuchungen knüpfen ließen und hoffe, daß es geschieht, bis sie später einmal wieder zu einem Gesamtbilde zusammengeschlossen werden.

Berlin-Steglitz, im fünften Kriegsjahre.

Heinrich Schäfer

Die Umschlagzeichnung verwendet unter Vereinfachung der Farben das Muster eines gobelinartig gewebten Gewandes des Königs Amenophis des II (veröffentlicht Kairo, Thutmosis IV und Bilder 31,5; um 1430 v. Chr.). Die Inschrift heißt: „Der gute Gott, der Herr der Kronen Acheprure (d. i. Amenophis II)." Der Name im Königsring steht, von den schlangengestaltigen Schutzgöttinnen von Ober- (rechts) und Unterägypten (links) beschützt, auf dem Zeichen, das auf den überwundenen Gott Seth hindeutet (vgl. S. 198).

Das ägyptische Farbenband an Kopf und Fuß der Flächen stammt nicht von jenem Gewande.

Wenn sich Borchardts neue Berechnungen in seinem Buche „Die Annalen und die zeitliche Festlegung des Alten Reiches der ägyptischen Geschichte", Berlin 1917, bewähren, so erhöhen sich die Jahreszahlen vor 2000 wie folgt:

Frühzeit.	Beginn	der	1.	Dynastie:	4186
	"	"	2.	"	3938
Altes Reich.	"	"	3.	"	3642
	"	"	4.	"	um 3430
	"	"	5.	"	um 3160
	"	"	6.	"	um 2920
Mittleres Reich.	"	"	11.	"	um 2040
	"	"	12.	"	1996—1992

Druckfehler und Verbesserungen.

S. 131, Z. 10 lies: Hälse der . . .

S. 138, Z. 5ff lies: Auf Berge weist ein wichtiges religiöses Bild über dem Eingange der Königsgräber des Neuen Reiches (Taf. 36, 1); auf die Vierzahl deuten die Vorstellungen von den vier Stützen des Himmels, von den vier Beinen der Himmelskuh, sowie von den stützenden Armen und Beinen der Himmelsfrau.

Inhalt.

Erster Band.

Zweiter Band.

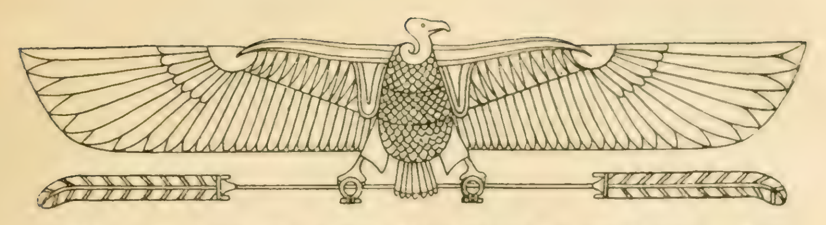


Abb. 1. Geier von der Decke des Königsganges in einem Tempel. nR.

1.

Was haben wir an der ägyptischen Kunst?

Vor den Anfängen der Kunst auf dem Boden Griechenlands, das doch erst das eigentliche Geburtsland der Kunst des heutigen Europas geworden ist, kommen, streng genommen, in dem Kreise der Mittelmeerländer nur zwei Stellen als künstlerisch ganz selbständig schaffend in Betracht, Ägypten und Babylonien. Beide haben in mancherlei Weise, sei es unmittelbar oder mittelbar, auf die junge Kunst in Griechenland eingewirkt.

Von Babylonien führte der Weg naturgemäß in allen Zeiten über Syrien, Kleinasien und die Inseln zu den Bewohnern Griechenlands.

Für den Strom des ägyptischen Einflusses aber gab es zwei Wege, den geraden über die See und den Umweg über die syrische Küste. In der älteren Zeit, während der Blüte der kretischen und mykenischen Kultur, scheint Ägypten in unmittelbarem Verkehr mit den „Inseln des Meeres" gestanden zu haben. Dann aber scheinen lange Zeit hindurch die Bewohner Nordpalästinas und Syriens die Vermittlung auch des ägyptischen Einflusses in der Kunst an sich gerissen zu haben. Sie haben die ägyptischen Formen, oft kaum entwirrbar mit eigenen und mit babylonischen gemischt, vielfach entstellt, oder doch wenigstens umgebildet, nach Griechenland weitergegeben. Und dieser Umweg ist für die Wirkungen des ägyptischen Einflusses auf die ältere Kunst Europas wohl noch wichtiger geworden als der gerade Weg. Es scheint fast, als ob die in sich geschlossene, selbstsichere Kunst Ägyptens erst unter den syrischen Händen zersetzt und aufgelöst werden mußte, um den Griechen als Werkstoff für ihre Neuschöpfungen dienen zu können. Was die Vermittler aber doch bedeutet haben, ist besonders gut am Ornament zu sehen. Im Ägyptischen rein

und klar, stark am Naturvorbild haftend, hat es in Syrien einen Zuschuß an Phantasie bekommen, der es doch erst recht fruchtbar gemacht hat.

Um 700 v. Chr. beginnt die gerade Verbindung wieder stärker zu werden.

Man möchte auch in den griechischen Sagen und Geschichten noch Niederschläge von diesem Wechsel der Wege von Ägypten erkennen. In die ältere Zeit hinein weisen dunkle Erinnerungen, die, wie z. B. bei Danaos, dem Bruder des Aigyptos, in die sagenhafte Form erfundener Einwanderungen aus Ägypten gekleidet sind. Dann wieder findet sich der Widerschein einer Zeit, in der Ägypten wie ausgelöscht erscheint. Alle Erfindungen, die den Griechen aus dem Osten zugekommen sind, werden, wie die der Töpferscheibe, auf einheimische griechische Erfinder, oder, wie die des Glases, auf die rührigen Vermittler, die Phönizier, zurückgeführt. Ihre Fassung gefunden haben alle solche Erzählungen viel später, aber entstanden sind sie unter dem Eindruck jener Zeiten. Schließlich kommt dann etwas wie eine Wiederentdeckung Ägyptens, die Zeit der staunenden, fast überschwenglichen Bewunderung des uralten Landes. Man glaubt sich nun gar nicht genug tun zu können im Nachweis von ägyptischem Lehngut in der griechischen Kultur. Herodots Geschichtswerk ist uns der Zeuge für diese Bestrebungen. Es ist eigentümlich, daß die Euphratländer wenigstens in diesem Griechen nicht dasselbe Gefühl einer gewissen Kulturnähe erweckt haben.

In Wirklichkeit wird man weder bei Babylonien noch bei Ägypten den Einfluß überschätzen dürfen, den sie auf Griechenland ausgeübt haben. Nichts ist wohl sicherer, als daß das Griechenvolk seine glänzende Laufbahn auch ohne sie gefunden und durchmessen hätte. Aber es ist doch offensichtlich, daß allein schon das Dasein jener beiden gewaltigen Kunst- und Kulturreiche anregend gewirkt hat, und daß auch manches Kapitel der griechischen Kunstgeschichte heute anders aussähe, wenn nicht jene tüchtigen Lehrer dem Zögling, der an Wirkung auf die Welt sie alle überstrahlen, und der ganz neue Bahnen eröffnen sollte, vorgearbeitet und ihm für die ersten Schritte den Weg geebnet hätten.

So ist also eine gründliche Kenntnis der ägyptischen und der babylonischen Kunst für jeden, der die Anfänge der griechischen wirklich verstehen, nicht nur genießend betrachten will, ein unentbehrliches Hilfsmittel, keineswegs nur eine erwünschte und fesselnde Zugabe.

Doch in diesen Beziehungen zur griechischen liegt nicht alles beschlossen, was uns die Kenntnis der babylonischen und besonders der

ägyptischen Kunst bieten kann. Für die Lösung all der Rätsel, die uns das erste Entstehen und das Aufblühen der Kunst in der Menschheit aufgibt, muß es von großer Wichtigkeit sein, sie an einem Volke erforschen zu können, das aus dem Zustande der Naturvölker heraus sich selbst in eigner Arbeit eine echte große Kultur und Kunst geschaffen hat.

Daß man die Antwort auf diese Fragen nicht von einem Volk wie dem jung unter die damals weit überlegenen älteren Völker getretenen griechischen erwarten kann, leuchtet ein. Der Blick ist da oft getrübt und Täuschungen ausgesetzt. Denn es bedarf ja in jedem einzelnen Falle erst oft schwieriger Untersuchungen, um festzustellen, ob ein ungestörter Ablauf vorliegt, oder ob die Vorarbeit eines fremden Volkes benutzt ist.

Die Kunst der einsamen Völker Mittelamerikas könnte als das geeignetste Beobachtungsfeld erscheinen. Aber diese Einsamkeit ist wohl nur scheinbar, und Mittelamerika wird uns voraussichtlich stets so gut wie geschichtslos bleiben.

Ganz anders ist das bei den beiden alten Reichen des vorderen Ostens und zwar vor allem in Ägypten, das uns hier allein beschäftigen soll.

Die babylonische Kunst geht zwar für unsere Kenntnis um nicht allzuviel weniger weit in die Urzeit zurück als die des Nillandes, aber wir sind doch bis jetzt noch weit davon entfernt, ihren Verlauf vollständig zu kennen. Nur wenige abgerissene Fetzen aus ihrer Geschichte liegen uns vor, die wir nur durch Vermutungen miteinander verbinden können: es wäre zur Zeit noch unmöglich, eine fortlaufende Geschichte der babylonischen Kunst zu schreiben.

Ägypten dagegen ist das einzige Land der Welt, wo wir die Entstehung und den ganzen Ablauf der Kunst übersehen können. Von den allerersten Anfängen bis zu der Höhe, die zu erreichen seiner Kraft vom Geschick beschieden war, und bis zum langsamen Hinsterben einige Jahrhunderte nach dem Beginn unserer Zeitrechnung, breitet sich das künstlerische Werk des Volkes vor uns aus, rund viertausend Jahre umfassend. Es liegt auf der Hand, daß in der fast lückenlosen Länge dieses nicht stürmisch fließenden Lebens ein starker Schutz gegen Mißdeutung der Erscheinungen zu finden ist. Die fast überall reichlich durch Zeitangaben gesicherten Denkmäler sind nicht daran schuld, daß es noch keine befriedigende ägyptische Kunstgeschichte gibt.[1] Nirgend sonst finden wir einen so reinen und von Fehlerquellen verhältnismäßig so freien Beobachtungstoff, auch in der chinesischen Kunst nicht, wo zudem die erhaltenen Denkmäler erst zu spät einsetzen. Fremde Einflüsse einer überlegenen Kunst, die den stetigen Gang der Entwicklung ab-

lenkten oder sonst ernsthaft störten, sind gerade zur Zeit des Aufstieges zu den Höhen in Ägypten nicht vorhanden.

Wenn man auf dem Gebiete der Kunst, wo so viel auf den eingeborenen Geist der Völker ankommt, verallgemeinern mag und kann, dann bietet die ägyptische Kunst das Schulbeispiel dar zum Beobachten einer Kunstentwicklung bis zu der Stufe, über die hinaus dann erst, von uns aus geurteilt, die griechische Kunst des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Fortschritt gebracht hat.

Das beides ist gewiß schon ein Sporn zur Beschäftigung mit dieser Kunst. Triebe uns nichts weiter als dies zur ägyptischen, man müßte sie schon deshalb eifrig erforschen, auch wenn sie uns nicht näher stände als etwa die eben genannte altmexikanische.

Wer aber nicht allzu flüchtig in die ägyptische Kunst hineingeschaut hat, dessen Blick wird bald länger haften bleiben, und immer wieder angezogen werden, weil er mit Staunen findet, daß hier nicht nur sein wissenschaftlicher Sinn befriedigt wird, sondern daß eine Kunst vor ihm steht, die auch an sich so reif und reich ist, daß sie in ihren allerbesten Werken auch heute noch, selbst ohne die Vermittlung kunstgeschichtlicher Kenntnisse, eine ausdruckreiche und verständliche Sprache zu uns spricht.

Am deutlichsten und eindringlichsten ist das der Fall bei den Rundbildern. Um diese zu genießen braucht man nichts weiter von Ägypten zu wissen. Wer nur die Fähigkeit und den Willen hat, sich in ein Kunstwerk zu vertiefen, der wird vor den guten Statuen alle kunstgeschichtlichen Erläuterungen als entbehrlich zurückweisen können. Eine Einführung in die Rundwerke scheint mir um so anziehender, aber auch verhältnismäßig um so weniger dringlich, als die Hauptzüge in den Meisterwerken ägyptischer Rundbildnerei mit kräftigen, und nicht den schlechtesten, Strömungen gerade in der Kunst unserer Zeit sich berühren.

Fremd dagegen werden jeden, der an sie unvorbereitet herantritt, zuerst die meisten Werke der Flachbildnerei anmuten. Unter ihnen ist zwar Vieles, von dem nur die Tiere genannt seien, uns fast ohne weiteres vertraut, aber gegenüber den meisten übrigen Darstellungen wird es nur Wenige geben, die sich nicht nach irgend einer Hilfe umsähen.

Verhältnismäßig leicht wiegt es, daß Viele in den Schwierigkeiten hängen bleiben werden, die der Inhalt des Bildes oft dem vollen Verständnis bietet. Nicht als ob der Inhalt etwa nebensächlich wäre! Um seinetwillen sind doch schließlich all die Kunstwerke geschaffen. Aber auf

die Frage: Was ist denn eigentlich hier dargestellt? Was bedeutet es? kann ja z. B. jeder gedruckte Führer durch ein paar sachliche Winke helfen. Die brauchen wir auch bei vielen Werken anderer Zeiten.

Viel schwerer fällt ins Gewicht, daß die fremdartige Form, in der die Darstellungen geboten werden, Einen, der nicht im Betrachten „vorgriechischer" Kunst* geübt ist, schwer zum Genuß der ägyptischen Flachbilder als Kunstwerke kommen läßt. Hier empfindet man viel stärker als bei den Rundbildern, daß uns Jahrtausende von der Welt dieser Werke trennen, und wie gründlich die Ausdrucksformen der Kunst durch die Griechen umgeschaffen worden sind. Wir müssen uns nicht nur in eine fremde Formenwelt hineinleben, sondern uns sogar auf ein ganz anderes Verhältnis zur Sinnenwelt einstellen, ehe uns diese Darstellungen wirklich und ohne Hemmungen alles das verraten, was die alten Meister an Kunst in sie hineingelegt haben.

Dafür genügt es natürlich nicht, daß man ein paar Bilderbücher mehr oder weniger sorgfältig durchblättert, oder einige Male eine größere Sammlung durchwandert, sondern es wird ein gutes Stück eigener Arbeit vom Beschauer erwartet, ein fester Vorsatz und eine ruhige Entäußerung, wie Goethe für eine ähnliche Lage fordert. Und gerade die Entäußerung ist besonders wichtig. Die ägyptische Kunst hat, vielleicht weil man sie so nahe bei der griechischen stehen sah, lange darunter gelitten, daß man sie fast nur als einen Zuchtmeister auf das kommende Heil betrachtet und beurteilt hat. Das ist in letzter Zeit etwas besser geworden, vor allem unter dem Einfluß von Anschauungen, wie sie Hebbel schon 1859 in seinen Tagebüchern ausgesprochen hat: „In der Kunst, wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes". Mag man sich zu der schrankenlosen Anwendung eines solchen Satzes stellen wie man will — man muß zum mindesten das Wort Kunst in sehr hohem Sinne nehmen — so ist er doch für Suchende, und das sind wir in diesem Falle sämtlich, äußerst fruchtbar. Bei einer solchen Betrachtung wird uns die Geschichte der Kunst eigentlich erst zu einer „großen Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen".

---

*) Hier sei ein für allemal gesagt, daß ich in diesem Buche den Ausdruck „vorgriechisch" nicht zeitlich brauche. Er bezeichnet hier jede Kunst, die noch nicht von den Wellen der im fünften Jahrhundert v. Chr. in Griechenland entstandenen Bewegung zum grundsätzlich perspektivischen Zeichnen getroffen ist. Ich würde sagen, ich brauchte den Ausdruck entwicklungsgeschichtlich, wenn das nicht zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte (vgl. den vierten Aufsatz und insbesondere S. 52).

Die folgenden Blätter sollen dazu helfen, diese Entäußerung und Einstellung durch Erörtern und Klären verschiedener Grundfragen etwas zu erleichtern. Das Eigentliche muß aber immer das Versenken in die Denkmäler selbst bringen, und zwar möglichst in die Urbilder. Mit Worten läßt sich nicht viel mehr tun als vorarbeiten, und Abbilder, selbst die besten, sind doch immer nur ein Notbehelf. Jede wahre Kunst will von jedem Einzelnen einmal an irgend einem Meisterwerk sozusagen innerlich erlebt sein. So mancher wird ja von anderen Gebieten her noch Werke zu nennen wissen, die ihm durch ein solches Erlebnis aufgegangen und Leitsterne zu Gruppen von Kunstwerken geworden sind, zu denen er bis dahin vergeblich den Weg gesucht hatte.

Bei allen solchen Versuchen in bisher fremde Reiche der Kunst einzudringen, halte man sich stets die schöne „Erinnerung" vor Augen, die Winckelmann aus der Zeit des Barocks heraus „jungen Anfängern und Reisenden" als die vornehmste Lehre mit auf den Weg in die griechische Kunst gegeben hat: „Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung, und den mehresten, weil sie den Zensor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben: denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwächen des Lehrmeisters zu entdecken. — — So wie aber ein verneinender Satz eher als ein bejahender gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden".

Wer heutzutage an die ägyptische Kunst herantritt, wird zwar in ihr wohl kaum eine Kunst finden und zu finden erwarten können, die ihm ganz die Seele zu erfüllen vermöchte, wie sie es dem ägyptischen Volke getan hat. Aber auch uns kann sie wenigstens noch manche schöne Feierstunde bereiten, und gewiß wird Niemand, ohne auch für sich selbst etwas davonzutragen, sich ernstlich mit der Kunst dieses edlen Volkes beschäftigt haben, das wie nur eines für seine künstlerische Kultur und damit für die der Menschheit gerungen und freudig geschaffen hat.

2.

Von Werden und Art der ägyptischen Kunst.

Damit der Leser die im Folgenden dargelegten Tatsachen und Ansichten besser würdigen könne, ist es nötig, in einem ganz flüchtigen Überblick ihm die Schicksale der ägyptischen Kunst in ihrem vollständigen zeitlichen Verlauf vor Augen zu führen. Dabei vergesse er nicht, daß ich hier nur einen zu diesem bestimmten Zweck und zum schnellen Durchlesen entworfenen Umriß geben will, der also natürlich vieles verwischen, vergröbern und einseitig darstellen muß.

Die Geschichte der ägyptischen Kunst fließt als ein stattlicher, unendlich langer Fluß dahin. Aber wie der gewaltige Strom des Landes, einer der längsten der Erde, in gewissen Abständen durch Felsbarren unterbrochen ist, die den Fluß ins Stocken bringen und sein Wasser in kleine Rinnsale auflösen, bis er es immer wieder zu ruhiger stolzer Fülle sammelt, so sind auch die viertausend Jahre der ägyptischen Kunstgeschichte mehrmals durch Zeiten der Auflösung und Verwirrung in deutliche Abschnitte geteilt.

In andern Ländern sind die Abschnitte der Kunstgeschichte selten so scharf geschieden, da gehen sie meist allmählicher ineinander über. In Ägypten aber treten die Einschnitte um so schärfer hervor, als sie fast immer mit dem Gange der Staatsgeschichte sich decken. Fast stets tritt hier ein Verfall der Kunst dann ein, wenn der leitenden Macht die Zügel aus den Händen gleiten und das Land in kleine selbständige Teile gespalten ist. Erhebt sich wieder ein Herrschergeschlecht, das die unfruchtbar zersplitterten Kräfte sammelt, so folgt auch bald wieder ein Erstarken der künstlerischen Leistungen. Überall auf der Welt gehört eine gewisse Fülle der Lebensführung und der dadurch ermöglichte sorgenlose Lebensgenuß, die verhältnismäßig starke Ansammlung von Gütern und Macht, zu den Bedingungen für die Entfaltung der Kunst. Aber in andern Ländern ist diese Bedingung selbst nicht so abhängig von der politischen Gestalt des Landes; sie haben manchmal gerade in Zeiten arger staatlicher Zersplitterung Blüten ihrer Kunst erlebt: wir brauchen

nur an Italien und Deutschland zu denken. In einem Lande wie Ägypten, das bei seiner bandartig schmalen Gestalt nur eine große Verkehrsstraße hat, seinen Fluß, ist so etwas unmöglich. Löst sich dies Reich in hadernde Kleinstaaten auf, so verkommt sein Wohlstand, und auch die Kunst hat mitzubüßen. Dem widerspricht nicht, daß oft eben in diesen Zeiten des Verfalls und der Lockerung die ersten Sprossen frei werdender Gedanken aufzuweisen sind, die dann in der nächstfolgenden Zeit als neue Blüte zur Entfaltung kommen. Es bleibt dabei, daß die Abschnitte der ägyptischen Kunstgeschichte mit denen der staatlichen zusammenfallen. So werden wir denn gewiß auch die im Folgenden besprochene Entstehung der volkseigenen ägyptischen Kunst in gewissem Sinne als eine Frucht der Tat des Menes ansehen können, der um 3400 die vorher selbständigen und vielleicht auch rassenmäßig damals noch nicht völlig einheitlichen Reiche in Ober- und Unterägypten endgültig zu einem Reiche und einem Volke zusammengeschmiedet hat.

Wir haben uns gewöhnt, die ägyptische Geschichte in mehrere große, Zeiten oder Reiche genannte, Abschnitte zu teilen, und haben dafür Namen eingeführt, die im einzelnen kaum einer Erklärung bedürfen. Danebenher geht eine andere Einteilung, die uns aus dem Altertum überkommen ist: die in Dynastien oder Herrschergeschlechter. Sie reicht von Menes bis zur Eroberung des Reiches durch Alexander, und gliedert die Geschichte in rund dreißig solcher Dynastien. So fremdartig diese Einteilungen auf den ersten Blick anmuten, so wird sich doch wohl auch der Laie wegen ihrer Zweckmäßigkeit bald an sie gewöhnen. Die Nennung der Zeiten oder Reiche gestattet schnelle Kennzeichnung der Hauptabschnitte, die Einteilung in durchgezählte Dynastien erspart uns das lästige Behalten vieler Jahreszahlen, und gibt doch die Ordnung der Ereignisse untereinander klar genug an.

Bis zum Beginn der 1. Dynastie, bis etwa 3400.

1. Die vorgeschichtliche Zeit (Vz). Mit Malereien auf tönernen Töpfen und auf den Wänden eines Grabes von Kom el-ahmar, sowie mit rohen Tier- und Menschenfigürchen. In das Ende der Zeit gehören jene im folgenden genauer zu besprechenden Reliefs auf Schiefertafeln und auf steinernen und elfenbeinernen Geräten, ferner Rundfiguren in Stein und Elfenbein. Diese Werke zeigen in ihrer Art eine gewisse Vollkommenheit, ja sogar schon manchmal, wie die Stiertafel in Paris, eine gewisse Manier, aber doch noch keine greifbare Spur des ägyptischen Stils.

Es ist zu bemerken, daß diese letzte Zeit, von der wir nur das Ende durch Zahlen angeben können, etwa von 4250 an für die alten Ägypter, wenn auch noch nicht für uns, schon in die Grenzen guter geschichtlicher Überlieferung fällt.

Zeit der 1. u. 2. Dyn., etwa 3400 bis 3000.

2. **Die Frühzeit** (Fr). Sehr bald nach der Einigung der beiden Reiche unter Menes werden die ersten der Züge sichtbar, die der ägyptischen Kunst von da ab eigen geblieben sind. Die Schiefertafel Narmers*, der Grabstein des Königs Wenephes+ und die immer reiner durchgebildeten Inschriften sind die Zeugen.

Zeit der 3. bis 6. Dyn., etwa 3000 bis 2500.

3. **Das Alte Reich** (aR)×. Der Anfang dieser Zeit, der durch die Stufenpyramide des Königs Zoser bei Sakkara und durch Gräber von Abusir und Medum aus dessen und Snefrus Zeit vertreten ist, zeigt zwar noch eine altertümliche, verschlossene Herbheit und eine Befangenheit im unbedingt Nötigen, aber doch ist die ägyptische Art voll ausgeprägt. In der Rundbildnerei sind die Statuen Sepas und seiner Frau in Paris, vor allem aber die Sitzbilder Rahoteps und seiner Frau in Kairo, im Relief die adligen Gestalten Hesires in Kairo Marksteine des Reiches der ihrer selbst völlig bewußt gewordenen ägyptischen Kunst.

Reicher werden die Ausdrucksformen schon unter der vierten Dynastie (um 2800), den Königen Cheops, Chephren und Mykerinos, den Erbauern der Pyramiden von Gise. Die Statuen Chephrens in ihrer derben Größe und die Bilder in den Beamtengräbern von Gise, sowie die gewaltig schlichten Bauformen an Chephrens Totentempel sind der stärkste Ausdruck für das Wesen dieser Zeit kraftvoller Zusammenfassung alles Willens.

Die harmonische Entfaltung zu reifer, reicher Schönheit aber zeigt sich erst in den Gräbern und Tempeln der fünften Dynastie (um 2700) bei Sakkara und Abusir. Bei Fülle der Erfindung, Reichtum der Gestaltung, und Schönheit der Linien zeigen die Werke große Richtigkeit und Klarheit der Form, eine gesunde Kraft und Frische. Fast alle wichtigeren ägyptischen Kunstformen haben in dieser Zeit ihre stets hochgeschätzte und vorbildlich gebliebene Fassung bereits gefunden. In der fünften Dynastie steht die Pflanzensäule als Bauglied ausgebildet fast plötzlich vor uns.

---

*) Oder Wehamer (Uhamer). +) Oder Zet. ×) Eine kurze, großzügige Darstellung der Kultur des Alten Reiches bietet E. Meyer, Pyramidenerbauer.

Am Ende des Alten Reiches, in der sechsten Dynastie, beginnt ein allmählicher Verfall, in dem sich das mR vorbereitet.

Zeit der 11. und 12. Dyn., etwa von 2100 bis 1800 v. Chr.

4. Das Mittlere Reich (mR). Der Erhebung unter der elften Dynastie, die sich an die Werke der vierten anzulehnen scheint, folgt die Höhe, die für uns heute durch die Gräber der sehr selbstbewußt gewordenen Gaugrafen in Beni-Hasan, el-Bersche usw. vertreten wird. Doch bleibt das kunstgeschichtliche Bild der Zeit recht unvollständig, da ihre Tempel bis auf geringe Bruchstücke für uns verschwunden sind. Es könnte scheinen, als ob die Höhe des Alten Reiches doch nicht erreicht, als ob eine gewisse Sprödigkeit nicht überwunden sei. Doch lassen einige Reste Höheres ahnen.

Die Wandbilder der Gräber zeigen, daß man die alten Vorwürfe reicher ausgebildet, auch durch manche neue vermehrt hat. Vor allem lehren uns einige geistvolle, vor kurzem bekannt gewordene Reliefs aus Mer das Mittlere Reich auch von dieser Seite erst richtig einschätzen.

In einigen Bildnisstatuen dieser Zeit finden wir Schöpfungen, die von den Ägyptern nie übertroffen worden sind. Hier zum ersten Male glauben wir manchmal durch die äußere Maske hindurch einen Blick in die Seele des Dargestellten tun zu können. Wie im Schrifttum der Zeit trifft man dabei öfters auf einen düster ernsten Zug[3 d].

Solange nicht neue Funde aus anderen Zeiten uns eines Besseren belehren, stellt die zwölfte Dynastie für die Geschichte der Goldschmiedekunst durch den Schatz von Dahschur in Arbeit und Form einen Gipfel dar, und die Zierkunst, die sich auf den damals aufkommenden Käfersteinen entfaltet, verdient Beachtung.

Die ersten nachhaltigen Berührungen mit den griechischen Inseln, der Kunst der ägäischen Völker, fallen hierher.

Zeit der 18. bis 24. Dyn., etwa von 1580 bis 700 v. Chr.

5. Das Neue Reich (nR). Zwischen dem Mittleren und dem Neuen Reiche liegt eine längere, durch den Einfall eines asiatischen Volkes entstandene Lücke mit nur wenigen Denkmälern.

Nach der Vertreibung dieser, von den Ägyptern Hykſos genannten Eroberer durch die ersten Könige der achtzehnten Dynastie folgt eine erste, gebundenere Zeit, die anfangs noch stark an das Mittlere Reich erinnert. Ihre Vollendung findet ihre Kunst in den reichen schönen Darstellungen des Tempels von Der el-bahri, der als Bau Formen des Mittleren Reiches weiter entwickelt, und in thebischen Gräbern. Für die Rundbilder sind bezeichnend die heldenhaften Bildnisse Thut-

mosis des III in Kairo und der Hatschepsut in Berlin, sowie die damals entstandene Grundform des Würfelhockers, der die Menschengestalt aufs äußerste zusammenballt und so fast als die reinste Ausprägung gewisser Seiten der ägyptischen Bildhauerkunst erscheint. In der Baukunst finden wir hier zuerst den schönen Gedanken des von einem äußeren Säulengang umgebenen Tempelhauses.

Blütezeit unter Amenophis dem II und III, sowie Thutmosis dem IV, deren Künstler wohl ihr Bestes ebenfalls in thebischen Tempeln, wie dem von Luksor, und in Gräbern der Westseite von Theben geschaffen haben. Die errungene Weltmachtstellung Ägyptens leuchtet aus dem Inhalt der Darstellungen hervor, und rein künstlerisch haben die Meister etwas geschaffen, was ganz anders geartet ist als die Werke des Alten Reiches, aber neben diesen zu dem Besten gehört, was den Ägyptern zu leisten vergönnt war. Und weit reicht ihre Wirkung: Wie schon vorher aus der kretischen, so ist aus der mykenischen und vor allem der syrischen Kunst das ägyptische Gut einfach nicht wegzudenken. Die Bilder der achtzehnten Dynastie enthalten das Äußerste, was die ägyptische Zeichenkunst in der Körper- und Raumwiedergabe gewagt hat.

Dem Alten Reiche gegenüber zeigt sich eine mit Steigerung des Reichtums, der Macht und der ganzen Kultur zusammenhängende Verfeinerung, die sich auf Statuen, Reliefs und Malerei, selbst auf die Geräte des täglichen Lebens erstreckt, und noch lange eine köstliche Frische bewahrt. Die Werke sind weicher und feiner, gefühlsmäßiger, und neigen mehr zu ornamentischer Bewegung. Im Bildnis erwächst ein Idealtypus, dessen Grundzug im Gegensatz zu dem herben Ernst der Statuen des Mittleren Reiches eine milde sinnende Heiterkeit[3ab] ist, oft aber auch einen leichten Hauch von Schwermut trägt. Daneben finden sich Werke eines ähnlich unerbittlichen, wenn auch äußerlicheren, Wirklichkeitsinnes wie aus dem Mittleren Reiche. Zu allen Zeiten gehen ja das verschönende und das lebenswahre Bildnis in der ägyptischen Kunst nebeneinander her. Auch das Pflanzenornament wird in dieser Zeit erst eigentlich frei.

Die Frische der Werke hält noch vor unter Amenophis dem III und auch noch in der Zeit des Eiferers Amenophis des IV von Tell el-Amarna[4] (etwa 1375 v. Chr.), des religiösen Neuerers. Die besten Arbeiten dieser nervösen „Kunst von Tell el-Amarna", der offenbar bestimmte, vom Könige besonders bevorzugte Künstler ihr eigenes Gepräge gegeben haben, üben durch die Mischung von frischer, ja naiver, Naturbeobachtung mit Raffiniertheit, und durch das Wegwerfen vieles zu leerer Form Gewordenen einen schwer zu beschreibenden

Reiz, wenn auch Mancher von uns doch gern zu den kernigeren, strengeren Werken der kurz vorher liegenden und der älteren Zeit zurückkehren mag, zumal auch die neue Ausdrucksweise wieder bald fast formelhaft wird.

Der Sturz der Reformation, zu dem die Scham über des Träumers kraftlose auswärtige Politik mitgewirkt hat, macht den Auswüchsen dieser Richtung ein Ende, bezeichnet aber zugleich auf allen Gebieten die große Weltenwende im Geschick des ägyptischen Volkes. Die dreißig Jahre Amenophis des IV und seiner Anhänger sollten ausgelöscht sein in der Erinnerung. Aber Nachwirkungen der Kunst von Tell el-Amarna sind doch in vielen Werken der folgenden Zeit bis in die zwanzigste Dynastie hinein zu spüren. Ein Relief z. B. wie das Berliner Trauerrelief aus der neunzehnten Dynastie (Taf. 42, 1), Statuen wie die des Gottes Chons in Kairo und Ramses des II in Turin wären, was den Ausdruck anbetrifft, undenkbar ohne das Wirken der Künstler jenes Ketzers[16].

Die Zeiten Harемhabs (um 1350 v. Chr.), Sethos des I und der Ramsesse erscheinen uns, weil in dem Erhaltenen das Handwerkmäßige so sehr überwiegt, meist nur als eine anständige Mittelmäßigkeit. Die Richtigkeit der Form wird oft bedenklich vergewaltigt. Aber diese scheinbare Fahrigkeit und innere Unschärfe ist doch zum großen Teil gewollt und auch für uns oft voll Reiz, besonders in ihrem Abstich gegen die scharfen Linien des gerade damals besonders beliebten versenkten Reliefs. Die weitere Ausbildung der mächtigen Schlachtenbilder (Taf. 28; 29, 1), einer Bildform, deren Anfänge schon bis auf Thutmosis den IV zurückgehen, und in deren Ausführung man oft den Einfluß der Kunst von Tell el-Amarna spürt, bedeutet allein schon einen nicht verächtlichen Zuwachs für die Kunst, und das fast übermenschliche Wollen in Werken wie der großen Halle von Karnak und dem Felsentempel von Abusimbel trägt seinen Lohn in sich. Auch ein Jagdbild wie die prächtige schwungvolle Jagd Ramses des III auf Wildstiere (Taf. 29, 2) wäre vorher kaum möglich gewesen. Ein Vergleich z. B. der Goldschmiedearbeiten aus dem Ende des Neuen* mit denen des Mittleren+ Reiches zeigt vielleicht besser als vieles andere, wie das Ziel der Kunst gewechselt hat.

Bald aber setzt das Absterben stärker ein. Unter dem Druck einer strengeren Religionströmung verschwindet seit dem Ende dieser Zeit der weltliche Inhalt aus den Bildern der Denkmäler immer mehr.

---

*) Th. M. Davis, Siptah, Taf. 8—19. +) de Morgan, Dahchour.

Libysche Söldnerfürsten nehmen um 950 v. Chr. den Thron ein. Die kräftigsten unter ihnen fassen das der Auflösung verfallende Reich wieder zusammen und greifen auch in die Welthändel Vorderasiens ein. Doch endet auch diese libysche Zeit in Zersplitterung.

Zeit der 25. bis 31. Dynastie, etwa von 700 bis 332 v. Chr.

6. Die Spätzeit (Sp). Die Libyer werden abgelöst durch nubische (äthiopische) Herrscher, die die Politik der tüchtigsten der Libyer weiter verfolgen. Aber eine, wenn auch nur ein knappes Jahrzehnt dauernde, Assyrerherrschaft ist die Folge.

663 v. Chr. müssen die Äthiopen vor dem Geschlechte der Psammetiche aus Sais, der 26. Dynastie, das Feld räumen, und ganz Ägypten wird wieder ein kräftiger einheitlicher Staat, bis es, 525 v. Chr. durch Kambyses erobert, an das Perserreich fällt.

Diese Jahrhunderte sind beherrscht von dem Bestreben, unter Abwendung von der gefühligen Sinnlichkeit des Neuen Reiches, die goldene Zeit der strengeren Kunst der Vorfahren wieder aufleben zu lassen. Spuren zeigen sich schon unter den Herrschern libyscher Herkunft, sind aber voll entfaltet erst unter der 26. Dynastie. Die Schrift und Sprache der Denkmäler, das Titelwesen der Beamten, ja die Tracht, werden so weit wie irgend möglich denen des Alten Reiches nachgebildet[14b]. Das wahre Leben dieser Zeit wäre uns also durch einen dichten Schleier fast ganz verhüllt, wenn nicht hier gerade die auswärtigen Quellen, darunter vor allem die griechischen, einsetzten. Auch die Kunst ist zwar nicht wirklich wieder erwacht; man glaubt sie ein hohles Scheinleben führen zu sehen, wenn auch manch feines gefälliges Werk zustande kommt. Wir stehen jedoch, unter dem noch kaum verarbeiteten Eindruck der großen älteren Zeiten, dieser Spätzeit vielleicht nicht unbefangen und gerecht gegenüber, denn wir wissen ja, daß sie auf politischem Gebiete ihre vielfachen neuen Aufgaben entschlossen und offnen Auges angegriffen hat. Im Bildnis hat sie neben den glatten, etwas süßlichen Werken einige merkwürdige Leistungen aufzuweisen. Sie erheben sich fast zur Höhe derer des Mittleren Reiches, die ihnen offenbar als Vorbild dienen. Denn wenn diese altertümelnde Zeit auch im Ganzen auf das Alte Reich zurückgreift, so gilt ihr doch auch das Mittlere, in gewissen Dingen sogar das Neue Reich als Muster[122].

Daß die Zeit nicht wirklich tot ist, beweist sie gegen ihr Ende hin unter anderm auch in der erfindungsreichen und geschmackvollen Ausbildung neuer Säulenköpfe.

Zu dieser Zeit lernen die Griechen Ägypten genauer kennen und studieren es.

Etwa von 332 v. Chr. bis 250 n. Chr.

7. Die griechische und die römische Zeit (Gr.-röm.). Während die kühleren Werke des Anfanges dieser Zeit nur schwer von den vorhergehenden zu scheiden sind, nimmt dann die Feinheit des Stilgefühls sehr ab. Die bald malerischer behandelten Reliefs bekommen oft ein „gedunsenes" Aussehen, das gerade bei der Kleinlichkeit der Formen um so unangenehmer ist. Die Mischung mit griechischem Wesen wirkt auf die ägyptische Kunst kaum fördernd[4 A]. Daß aber selbst in dieser Zeit der Geist des Ägyptertums auf die Mittelmeerwelt merkbaren Einfluß gehabt hat, sei hier nur angedeutet.

Die Zeit des Decius (um 250 n. Chr.) dürfte das Ende der ägyptischen Kunst bedeuten.

Noch vor rund zwanzig Jahren begann für uns die ägyptische Kunstgeschichte mit der dritten Dynastie, also um das Jahr 3000. Schon in den ältesten Denkmälern so gut wie fertig, schien die ägyptische Kunst aus dem Nichts hervorzuspringen. Weiter in das Dunkel der Vergangenheit anders als mit Vermutungen hineinzudringen, schien unmöglich. Man wagte schließlich gar nicht mehr an das Glück zu glauben, daß uns Denkmäler aus der älteren Zeit erhalten sein könnten, und so blieben die wenigen in den Sammlungen schon vorhandenen unerkannt, und die geringe geschichtliche Kunde, die uns vorlag, konnte für geschichtlich aufgeputzte Sage erklärt werden.

Die beiden letzten Jahrzehnte haben uns zahlreiche Überreste aus der Frühzeit, den beiden ersten, nun als geschichtlich erkannten, Dynastieen (von 3400 bis 3000) gebracht und noch weit ältere, aus vorgeschichtlichen Zeiten, die durch Jahreszahlen für uns noch nicht faßbar sind, und in denen die Ägypter noch lange auf der Stufe der heutigen Naturvölker gestanden haben. Erst diese Funde haben uns die Möglichkeit gegeben, uns ein Bild davon zu machen, wie die ägyptische Kunst zu dem geworden ist, als was sie uns in den Bildwerken vom Anfange des dritten Jahrtausends vor Augen tritt.

Überblicken wir nun aber die ganze Reihe, wie sie uns jetzt vorliegt, so drängt sich uns die merkwürdige Tatsache auf, daß uns der Zufall bisher doch nicht so sehr getäuscht hatte. Zwar sehen wir jetzt eine lange Entwicklung vor dem bisherigen Anfange, aber die im eigentlichen Sinne „ägyptische" Kunst gibt es doch wirklich erst von einem Punkte

der geschichtlich bekannten Zeit an, der nicht weit von 3000 entfernt ist. Was vor diesem, noch näher zu bestimmenden, Zeitpunkt liegt, weist ja, je näher es ihm kommt, desto mehr Keime auf, aus denen sich die spätere ägyptische Kunst hat entwickeln können, doch fehlt ihm noch ein gewisses Etwas, das ich zwar mit Worten nicht leicht beschreiben kann, das man aber bei der Vertiefung in die Werke selbst um so sicherer empfinden wird. Der folgende Versuch kann dazu helfen, zu beweisen, daß es da ist.

Man nehme eins der älteren Reliefs*, etwa die berühmte Pariser Schiefertafel mit dem Stier (Taf. 4, 1), die aus der Zeit kurz vor dem Beginn der ersten Dynastie (3400), stammen dürfte. Das Relief an sich ist eine ganz hervorragende Leistung, und zwar nicht nur im Sinne des Handwerks. Entfernte man nun aus ihm einmal alles, was an Abzeichen, Geräten usw. äußerlich auf Ägypten hinweist, so könnte man wohl darauf gespannt sein, wer es wagen würde, dieses Werk mit Sicherheit als ägyptisch anzusprechen. Hier brauchen wir zum Glück nicht mit Annahmen zu arbeiten. Denn wie berechtigt dieser Zweifel ist, zeigen die Schicksale, die gerade dieses Relief, wie einige ihm verwandte, nach seiner Entdeckung gehabt hat. Die ersten dieser Schiefertafeln, die bekannt wurden, schrieb man, trotzdem sie in Ägypten selbst gefunden worden sind, lieber irgendwelchen fremden Völkern zu, als daß man sie in gerader Linie mit der ägyptischen Kunst, und gar mit ihrem Anfang, verband. Für die damalige Zeit waren die Abweichungen von dem, was man bis dahin als ägyptische Kunst kannte, so stark, daß sogar Männer, deren Lebensarbeit in der Beschäftigung mit Ägypten bestand+, in diesen Irrtum verfallen sind. Es ist lehrreich, zu sehen, welche Mühe sich der, welcher zuerst diese Reliefs Vorläufer der späteren ägyptischen zu nennen wagte[5], hat geben müssen, um seinen Satz zu beweisen, der nachher so glänzend bestätigt worden ist. Sein Beweis muß sich, um zu wirken, eigentlich gerade an jene auf Ägypten hinweisenden Äußerlichkeiten klammern, die wir eben bei unserer Betrachtung ausgeschaltet haben.

Denkt man sich nun anderseits irgend ein ägyptisches Bildwerk aus irgend einer Zeit nach der dritten Dynastie (also nach 3000), und nimmt man zur Erschwerung des Versuches an, daß es keine Ägypter, sondern etwa nur Ausländer darstellte, ohne irgendein äußeres Ab-

---

*) Die sämtlichen ihm bekannten Schiefertafeln mit Reliefs hat zusammengestellt Legge Proceedings soc. bibl. arch. Bd. 22, S. 125. 270; Bd. 26, S. 262; Bd. 31, S. 204. 297. Man sollte sie einmal in einem Heft zusammen herausgeben.

+) Maspero, Histoire Bd. 2, S. 767.

zeichen, das sie mit Ägypten verbände, so kann man getrost sein, daß trotzdem jeder nur einigermaßen Bewanderte den ägyptischen Ursprung des Werkes erkennen wird, und wenn es selbst mitten in Babylonien aufgefunden würde. Natürlich müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein, deren wichtigste die wäre, daß dieses Werk mindestens auf der handwerklichen Durchschnittshöhe der Leistungen seiner Zeit stände. Denn Stümpereien sehen sich ja zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gewisser Weise gleich.

Diese Überlegungen bringen uns deutlich zum Bewußtsein, daß es in allen Werken der rein ägyptischen Kunst, von der dritten Dynastie bis in die griechisch-römische Zeit hinein, etwas Gemeinsames gibt, was sie von den Werken aller andern Völker deutlich scheidet, aber, und das ist uns hier das wichtigste, auch von den ägyptischen Arbeiten der vorhergehenden Zeit.

Das heißt also nichts weniger, als daß der „ägyptische" Charakter den Werken der Ägypter nicht von Urzeit her angeboren ist, sondern daß zwischen dem Anfange der ersten (um 3400) und der dritten Dynastie (um 3000) die neue, Ägypten durchaus eigentümliche Kunst entstanden ist.

Aber zwischen diesen beiden Grenzen liegt noch immer eine Reihe von Jahrhunderten, eine kurze Spanne im langen Leben des ägyptischen Volkes, aber doch noch ein allzulanger Spielraum. Es wird das Bestreben der späteren Forschung sein müssen, wenn sie von neuen Funden unterstützt wird, ihn zu verringern. Denn mit dem bis jetzt vorliegenden Bestande kommt man über Vermutungen nicht hinaus.

Der Kairischen Schiefertafel des Königs Narmer (Taf. 6), die um den Beginn der ersten Dynastie (um 3400) entstanden ist, sind die Schicksale der Stiertafel erspart geblieben. Mancherlei hat dazu beigetragen: Ihre Entdeckung fiel in eine Zeit, wo der Gedanke an uralte ägyptische Kunstwerke uns schon vertrauter war; ihre Fundumstände schlossen so gut wie jeden Zweifel aus; und ihre Darstellungen sind schon viel mehr als die der anderen Tafel mit einem Inhalt durchsetzt, der uns als ägyptisch geläufig ist. Vor allem aber bedeutet auch ihre Formensprache gegen die der Stiertafel schon einen deutlichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur neuen Kunst.

Ein kräftiger Sprung scheint dann gleich wieder unter den ersten Königen der ersten Dynastie getan worden zu sein. Ein bezeichnender Beleg dafür ist ja die oft* besprochene Veränderung in der Gestalt

*) Zuerst von Petrie, Royal tombs Bd. 2, S. 18.

des heiligen Falken unter König Kenkenes*. Während der Vogel bis dahin stets eine geduckte, übrigens recht gut beobachtete Haltung zeigte (Taf. 6, 1. 2, oben rechts unter den Hathorköpfen), wurde er damals, offenbar aus rein künstlerischen Gründen, zu der edlen, stolzen Haltung (Taf. 7) aufgerichtet, die er für immer (Taf. 25) behalten hat.

Bei der Untersuchung der Menschengestalt im vierten Aufsatz werden wir die Stufen sehen, in denen sich auch diese aus den Bildern der Schiefertafeln über die des fünften Königs der ersten Dynastie Usaphaïs+ (um 3230; Taf. 8, 2), und die des siebenten Königs Semempses× (um 3180; Taf. 9, 2) zum klassischen ägyptischen Menschenbilde (Taf. 10; 12) entwickelt hat. Die endgültige Entscheidung scheint erst unter den Königen der zweiten Dynastie gefallen und im Beginn der dritten vollendet zu sein (um 3000)⁑.

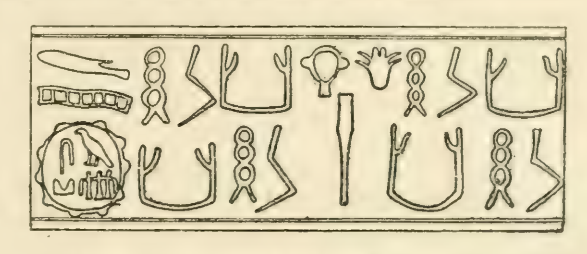


Abb. 2. Siegelabdruck der ersten Dynastie. Fr.

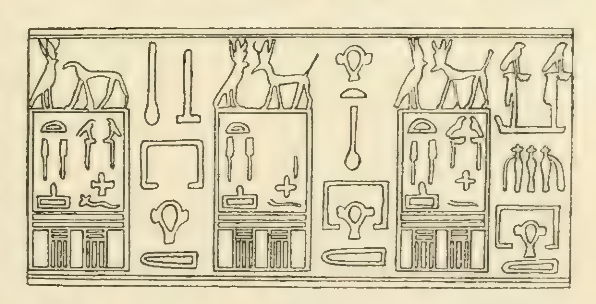


Abb. 3. Siegelabdruck der zweiten Dynastie. Fr.

Wie dürftig auch jetzt noch für solche Fragen unser Beobachtungsstoff ist, sieht man daraus, daß wir hier sogar auf die Schrift zurückgreifen müssen, um eine Antwort zu finden. Blättert man die Bände mit Denkmälern aus den ersten Dynastien durch, so wird einem jeden auffallen, daß mit der zweiten Dynastie in der äußeren Gestalt der Schrift eine auffällige Veränderung eintritt[6]. Erst von da ab (vgl. Abb. 2 mit Abb. 3) zeigen die Inschriften in der Form und den Verhältnissen

*) Auch Zer genannt.

+) Auch unter den Namen Den, Wedimu (Udimu) o. ä. angeführt.

×) Auch Semerchet genannt.

⁑) Vgl. auch Beobachtungen in Anm. 74c und 82a.

der einzelnen Zeichen, in der Art ihrer Anordnung, ein entschieden neues, stilreines Gepräge*. Bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja aus Bildern besteht, also noch enger als jede andere Schriftart mit der großen Kunst verbunden ist, haben wir Grund zu der Annahme, daß diesem Umschwunge auf dem Gebiete der Schrift ein gleicher in der übrigen Kunst entsprochen hat.

Sehr gut kann man das, was in der neuen Kunst wirksam ist, auch da erkennen, wo, wie in der Berliner Sammlung, eine gute Auswahl von Steingefäßen der dritten Dynastie unmittelbar neben die entsprechenden der Vorgeschichte gestellt ist. Man sieht da, wie die unbestimmten, fließenden Formen Klarheit und Bestimmtheit erhalten haben, bewußter geworden sind.

Was wir für das Relief nur aus ungenügenden Unterlagen vermuten mußten, haben wir vor uns im Rundbilde. Denn an dieser Stelle steht die erste Bildnisstatue, deren Errichter wir kennen, die des Königs Chasechem aus der zweiten Dynastie (Bilder 23, 7. 10), ein Werk von verblüffender Beherrschung des Steines und dazu ausgesprochen ägyptischen Zügen. Es ist ein Glück zu nennen, daß hier jeder Zweifel an der Herkunft aus dieser alten Zeit ausgeschlossen ist. Die Statue wäre gewiß dem Schicksal nicht entgangen, Jahrtausende später angesetzt zu werden, wenn sie einige Jahrzehnte früher gefunden wäre.

Wir dürfen also wohl die Tatsache als gesichert betrachten, daß etwa in der Zeit der zweiten und dritten Dynastie der ägyptischen Kunst der Stempel aufgedrückt worden ist, den sie dann Tausende von Jahren hindurch getragen hat. Seitdem gibt es eigentlich erst die ägyptische Kunst.

Es ist die allerschwerste Aufgabe, etwas, was man eigentlich nur fühlen kann, den Charakter der Kunst schon eines Einzelnen, und nun gar eines ganzen Volkes, in Worte zu fassen, also in unserem Falle zu sagen, was denn jenes Neue ist, das damals geboren ist, und das unter allem Wandel der Empfindungen und Formen alle ägyptischen Werke wie ein Band zusammenhält. Vielleicht helfen folgende tastende Andeutungen dazu, daß es wenigstens in einigen Beziehungen leichter gefunden wird. Dabei bin ich mir bewußt, daß sich die Bemerkungen wohl mehr auf die eigentlichen Formen beziehen müßten. Aber bei der innigen Verbindung, in der jede Kunst mit dem ganzen übrigen Geistes-

*) So sehr, daß W. M. Müller, Orientalist. Lit.-Ztg. Bd. 1, S. 344 sich fragte, ob sie nicht erst dem späteren Opferdienst angehören.

leben steht, muß die ägyptische zweite Dynastie auch in diesem, nicht nur in der Kunst, einen Einschnitt bedeutet haben. So werden also, bis feinere Untersuchungen den Unterschied zwischen den künstlerischen Formen der Frühzeit und der späteren Zeit schärfer herausgearbeitet haben, auch solche Beobachtungen wie die hier folgenden herhalten können.

In den Werken aus der Zeit vor dem Beginn der zweiten geschichtlichen Dynastie, für die als Beispiel wieder die Stiertafel (Taf. 4, 1) diene, liegen nebeneinander Keime, die der verschiedenartigsten Entwicklung fähig waren. Es bestehen unleugbare Anklänge, auch in einzelnen Bildgedanken, an die babylonische Kunst[7], deren gleichzeitigen Erzeugnissen übrigens die Stiertafel, ebenso wie auch alle andern Reliefs der ägyptischen Vor- und Frühzeit, weit überlegen ist. Ob diese Ähnlichkeit auf wirklichen, etwa durch eine andere asiatische Kultur vermittelten, Zusammenhängen beruht oder nicht, das kann man zur Zeit nicht entscheiden. Jedenfalls aber zeigt ein Blick auf die späteren Werke des Zweistromlandes, welches Ergebnis bei der Pflege der so gearteten Keime zu erwarten gewesen wäre. Allmählich während der ersten Dynastie, energisch und endgültig durch die Schöpfer der neuen Kunst, sind diese Keime abgestoßen und dafür die gepflegt worden, deren Früchte wir in der späteren ägyptischen Kunst erkennen. Versuchen wir an einigen Beispielen uns klar zu machen, worum es sich handelt. Es braucht dabei kaum betont zu werden, daß es bei den Vergleichen zwischen Ägyptisch und Vorderasiatisch nicht auf die Festsetzung von Wertunterschieden abgesehen ist, sondern einfach auf die Unterschiede selbst.

In der ägyptischen bildenden Kunst fällt das fast völlige Fehlen schöpferischer Phantastik auf, im Gegensatz zu manchen Gebilden der vorderasiatischen Kunst und gewissen Ansätzen in der eignen Kunst der Frühzeit, die in die spätere hinübergerettet sind. Gewiß ist es der ägyptischen Kunst gelungen, in den meisten der tierköpfigen Götter (Taf. 44, 1 Mitte) und z. B. auch im Sphinx (Taf. 48, 1), Gebilde zu schaffen, die uns fast vergessen lassen, daß hier Verschiedenartiges zusammengeschweißt ist, aber die Teile sind doch nicht (Taf. 48, 3) mit demselben Feuer verschmolzen wie in manchen ähnlichen babylonischen Gestalten (Taf. 48, 2)*, sind vielmehr beim Sphinx und den tierköpfigen Göttern+ im Grunde nur durch geschickt täuschende muffenähnliche Ver-

*) Taf. 48, 2 und 3 sind allerdings nicht ganz gleichwertig. Schon das Vorbild zu 3 in Beni-Hasan ist kein hervorragendes Kunstwerk und hat in der handgetuschten Veröffentlichung noch mehr verloren. +) Vgl. S. 191.

bindungen aneinandergeschoben. So wird man auch bei den vielen Geisterbildern, die die Schrecken schildern sollen, denen der Tote auf seiner Wanderung im Jenseits begegnet, selten das Grauen bekommen, das sie uns einflößen sollen, und das ihre Namen oft ankündigen. Das Fürchterliche wird nicht durch die Formen an sich, sondern mehr durch bilderschriftähnlich aufzählendes Aneinanderreihen der Teile von schrecklichen Tieren (Taf. 46, 2), zu vermitteln gesucht. Als Gegensatz denke man etwa an den zähnefletschenden babylonischen Geist (Taf. 49, 2) oder selbst an manche mexikanische Götzenfiguren. In Ägypten bleiben alle solche Dinge zu sehr im Bereiche der nüchtern gesehenen Naturformen, um unheimlich wirken zu können. Auch die Fratze des ägyptischen Bes (Taf. 49, 1) hat doch eigentlich mehr etwas Gemütliches, selbst wenn der Geist in Wehr und Waffen auftritt. Dagegen ist es bezeichnend, daß dem Gebilde des aus Kuh- und Menschengesicht erwachsenen Hathorkopfes (Taf. 49, 5) mit seinem sanften Rätselausdruck nichts aus dem Gebiete der vorderasiatischen Phantasiekunst sich an die Seite stellen kann.

Aus der vorgeschichtlichen Kunst Ägyptens haben wir die Darstellung eines Kampfes (Taf. 4, 2). Wir sehen das Schlachtfeld: die wilden Tiere sind über die Leichen gekommen, der Löwe[8] schleppt Verwundete weg, Geier und andere Raubvögel eilen schweren Fluges herbei und hacken an den Augen und Gliedern der Leichen, ganz wie auf dem altbabylonischen Geierstein* und den assyrischen Darstellungen. Nichts davon auf den vielen späteren ägyptischen Kriegsbildern. Erst die nubischen Barbaren in Meroë bringen wieder solche Bilder+.

Auf den assyrisch-babylonischen Reliefs (Taf. 52, 1) glauben wir fast die mächtigen Wagen dröhnen und die Hufe donnern zu hören, wenn der König in die Schlacht oder auf die Jagd fährt, wir fühlen an den Menschen die harte Arbeit und denken an Jesajas gewaltige Worte (Jes. 5, 26 ff.) über das Assyrerheer. Auf den ägyptischen Darstellungen fliegt über das Schlachtfeld der leichte Wagen des Göttersohnes, der die „wie Sperlinge"× vor dem Raubvogel fliehenden Feinde (Taf. 28) oder Jagdtiere (Taf. 29, 2) vor sich hertreibt, oder sie mit großer schwungvoller Bewegung fängt (Taf. 29, 1). Man möchte sagen, daß die Poesie des Krieges oder der Jagd dargestellt sei.

Im Stier sieht der Ägypter im allgemeinen die „glatten" Rinder, sogar wenn es sich, wie in dem übrigens vortrefflichen Werk aus der

---

*) Meißner, Bab.-assyr. Plastik, Abb. 21. +) Berlin, Goldschmiedearb., S. 128. ×) Erman, Ägypten, S. 544; der Vergleich ist schon ägyptisch.

Zeit Ramses des III (Taf. 29, 2), um eine Jagd auf Wildstiere (Ure) handelt. Selten nur, auch nicht, wenn, einem alten, in der ägyptischen Dichtung häufigen Bilde entsprechend, der König als „der starke Stier" sieghaft über seinen Feinden dargestellt ist*, sieht man dem ägyptischen Stiere den Grad von stählerner gespannter Kraft an, der z. B. im babylonisch-assyrischen (Taf. 52, 4) steckt+.

Im Löwen stellt der Assyrer (Taf. 49, 3) das hoheitsvolle aber blutgierige Raubtier dar, der Ägypter die geschmeidige, aber immer noch königliche Katze (Taf. 49, 4). Es ist kein Zufall, daß kein rein ägyptisches Rundbild eines Löwen einen geöffneten Rachen zeigt, wie es in Vorderasien fast die Regel ist×. Ebenso kann der Assyrer wohl die federnde Sprungkraft des Steinbocks prächtig empfinden, aber nicht so wie der Ägypter die ebenmäßige Zierlichkeit der Gazelle und anderer Antilopen, auch des Kleinviehs.

Der Ägypter hat, das zeigen seine Werke, wohl zuerst den Adel im Bau der menschlichen Gestalt bewußt empfunden und dieser Empfindung in der Kunstform Ausdruck verliehen. Man möchte glauben, daß auch ägyptische Augen schon mit einer gewissen Freude auf dem Gleichgewicht der breiten lastenden Schultern, diesem schönen Gegensatz zu dem aufstrebenden übrigen Körper, geruht haben; auf das breite gerade Schultergerüst noch der heutigen Ägypter hat man öfters hingewiesen. Wie stark bei der Entstehung der „ägyptischen" Kunst ästhetische Triebe gewirkt haben, wird recht deutlich, wenn man von den vorgeschichtlichen Frauenfiguren mit ihren oft stark betonten hängenden Brüsten zu den Frauendarstellungen des klassischen Ägyptens kommt, wo man durchweg, mit wenigen beabsichtigten Ausnahmen, nur jugendlich feste, wohlgeformte Brüste (Taf. 12; 15, 2; 16, 2 u. ö.) sieht. Vom weiblichen Körper hat man also bewußt sich ein Leitbild an Schönheit geschaffen[9a], und vom gezeichneten männlichen Körper wissen wir das noch genauer, da wir schon aus der Zeit des Alten Reiches die ausdrücklichen Zeugnisse dafür besitzen (Abb. 107, S. 160), daß man sich um die Aufstellung von Regeln des Ebenmaßes bemüht hat[105]. Und auch für die Gesichter sehen

*) Vgl. die Stiertafel (Taf. 4, 1).

+) Vereinzelt gibt es doch im Ägyptischen Ähnliches, so ist ein schönes Bild eines starken Stieres bei Schäfer, Scherben (Berlin), S. 50 Abb. 32 veröffentlicht, aber man muß das Original selbst ansehen. Siehe auch Wreszinski, Atlas, Taf. 15 und Kairo, Ostraca, Nr. 25075.

×) Löwy, Österr. Jahreshefte Bd. 14, S. 3. Das offene Maul in Abb. 104 (Mitte) wäre nachzuprüfen; asiatischer Einfluß? Vgl. Anm. 9d.

wir deutlich, wie jede Zeit ihr besonderes Schönheitsbild entwickelt. Mich dünkt, das scheint nur bei äußerlicher Betrachtung dasselbe, als wenn die alten Künstler der Schiefertafeln immer nur ein einziges Gesicht zur Verfügung haben; denn die Künstler vom Alten Reiche an schaffen daneben doch vortreffliche lebenswahre Bildnisse[9b. 10].

Es wird kaum überraschen, wenn man hört, daß gerade die Ägypter das feine Pflanzenornament für die Welt entdeckt haben[11d]. Wir glauben noch zu sehen, daß die Verwendung der Pflanze [11a] in dichterischen Bildern ihren Ursprung hat, dann, wie z. B. die Lotosblume und die „Wappenpflanzen" von Ober- (Abb. 4) und Unterägypten (Abb. 5), mit religiösem und anderem Sinn verbunden in die bildende Kunst kommt, im Alten und noch im Mittleren Reiche sich ohne solche tieferen Gedanken nur spärlich zeigt, daß aber schließlich, etwa seit der achtzehnten Dynastie, Pflanzen und Blumen aller Art ganz frei aus Freude an den schönen Formen verwendet werden (Bilder 29 bis 32). Man[11e] hat bemerkt, daß der so unendlich häufige Bildgedanke des Riechens an der Lotosblume erst in der Kunst der fünften Dynastie allgemein wird, was dazu stimmt, daß die Verwendung von Blumen sich gerade von der vierten zur fünften Dynastie ersichtlich steigert; im Neuen Reiche wächst der Blumenschmuck noch beträchtlich, in vielen neuen Formen: Lotosstengel um Krüge geschlungen (Taf. 34 unten rechts), Blätterkränze*, Stabsträuße+[11bc] u. a. m. Die Liebe zu den Blumen wird für die Ägypter immer bezeichnender. Schließlich geht kaum irgend etwas vor, wobei nicht Blumen und Gewinde in reicher Fülle Verwendung finden.

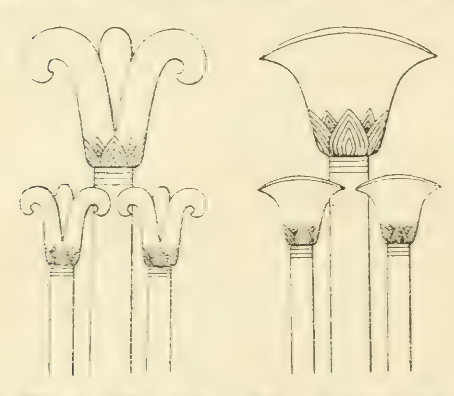


Abb. 4. Lilie. nR. Abb. 5. Papyros. nR.

*) Altägyptische Kränze haben die Form wie im Haare der Frau von Taf. 39, 2: die Blätter rechtwinklig zum Gerippe. Gewinde in unserer Art, wo die Blätter dem Gerippe gleichlaufen (Bilder 22, 5), kommen erst seit der griechischen Zeit vor.

+) Bilder 29, 10 vor der Frau; einen ähnlichen trägt der Mann Taf. 38, 2 Mitte.

Fassen wir diese Andeutungen zusammen, so können wir sagen, daß die ägyptische Kunst bei der Neuschöpfung in der zweiten und dritten Dynastie gewonnen und verloren hat.

Verloren hat sie offenbar, im Ganzen genommen, an Fähigkeit und Neigung zum Ausdruck der tierischen Kraft, die uns an Menschen und Tieren der Denkmäler aus den Zweistromreichen so oft packt, die aber dort leicht etwas Düsteres und Aufdringliches bekommt, wenn es sich nicht um Werke allerersten Ranges handelt, wie etwa Naramsins Denkstein und einzelne Siegelwalzen.

Gewonnen aber hat die ägyptische Kunst ebenso sicher an Ebenmaß, feiner Menschlichkeit, Ausdrucksfähigkeit für schlichte innere Größe, und, besonders im Flachbild, an einer gewissen Anmut. Da diese Züge den besseren ägyptischen Kunstwerken im Wandel aller Zeiten getreu geblieben sind, so sehen wir, daß damals, um das Ende der Frühzeit, etwas geschaffen worden ist, was dem Wesen des ägyptischen Volkes entsprach, wie es sich aus den verschiedensten Quellen bis zur zweiten Dynastie gestaltet hat, und wie es von da ab geblieben ist. Was wir beim Vertiefen in gute ägyptische Kunstwerke empfinden, das finden wir in der Tat ja auch im weltlichen Schrifttum und allem andern wieder, was uns sonst von den Ägyptern aus den Zeiten erhalten ist, wo noch frisches Leben das Volk beseelte. Es herrscht überall, bei allem Gefühl für Würde, eine freie und naturfreudige Liebenswürdigkeit. Freilich verfällt diese nicht selten in eine gewisse Glätte und Zerfahrenheit, die sich nicht immer zwingen kann, einen Gedanken wirklich zu Ende zu führen. Dazu kommt neben einem guten Schuß nüchtern-praktischen Sinnes* eine außergewöhnliche Zähigkeit im Festhalten des einmal Erworbenen und als gut Erkannten, oft in seltsamem Widerspruch mit dem Neuen, das sich neben ihm durchgerungen hat+. Auch in der Kunst zeigen sich diese Fehler unendlich häufig. In den wirklichen Meisterwerken sind sie aber abgestreift und geben einer festen, großen und sachlichen Geschlossenheit Raum.

Die Sicherheit und Schärfe der Naturbeobachtung in vielen Werken der ägyptischen Kunst ist so überraschend groß, daß gewiß gerade durch sie Mancher[12] auf diese Kunst zuerst wirklich aufmerksam geworden sein wird. Wie es aber einem Kunstwerk gegenüber an sich unsinnig ist, einseitig nur auf die uns geläufige Naturtreue zu sehen, so muß man sich heute, wo wir in der Naturwiedergabe auf ganz an-

---

*) Die Ägypter als Geldraffer bei Platon, Staat, 436A. + Vgl. S. 156.

derem Boden stehen, gerade bei ägyptischen Bildwerken von Anfang an daran gewöhnen und darin üben, zuerst einmal ohne Rücksicht auf die Natur den Blick auf den Bau der Werke in sich, den Gang der Linien und die Verteilung und Gliederung der Massen und Flächen zu richten, also etwa auf die Äußerungen derjenigen Kräfte im Kunstschaffen zu achten, die in den Werken der Baukunst und der Ornamentik am klarsten hervortreten, aber auch in jedem anderen Kunstwerk wirksam sind. In manchen der neusten heutigen Werke ist das ja so stark der Fall, daß man sich fragt, warum die Künstler überhaupt noch Naturformen in ihren Werken verwenden, und sich nicht lieber nur im reinen Ornament aussprechen. Bei den ägyptischen Kunstwerken scheint mir ein großer Teil ihres geheimnisvollen Reizes eben darin zu liegen, daß wir sie mehr als die Werke mancher anderer Völker an die Natur herandringen sehen, und doch wieder deutlich ein bewußtes Zurückhalten zu empfinden glauben.

Zur Entscheidung der sehr wichtigen Frage, ob sich ägyptische Künstler wohl öfter bewußt vom bloßen Abschreiben der Natur ferngehalten haben, also zur Frage nach dem Stilisieren in der ägyptischen Kunst, haben uns, wie ich glaube, die Funde aus den Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna durch den Inhalt der Bildhauerwerkstatt des Thutmosis das bedeutendste Beweismittel gebracht[13a]. Auch wenn man z. B. sieht, daß für den Kopf des Löwen zu einundderselben Zeit ein Künstler eine Form wählt wie die von Taf. 49, 4, ein anderer (Bilder 25, 4) alle Einzelheiten der Natur nachzubilden sucht*[13b], dann wird man doch kaum glauben können, es sei ihnen unbewußt geblieben, daß und warum ein jeder anders schaffe als sein Genosse. Obgleich dies zu erhärten scheint, daß wenigstens gewisse Künstler sich der Natur gegenüber bewußt selbständig hielten, so würde doch gewiß jeder ägyptische Künstler die Zumutung von sich gewiesen haben, daß er nicht die Natur wiedergebe. Er würde vielleicht geantwortet haben, daß er eben die wahre, nicht durch Zufälligkeiten getrübte, erstehen lasse. In diesem Zusammenhang mag auf das hübsche Wort hingewiesen werden, mit dem das ägyptische Volk die Bildhauer bezeichnet hat. Es nannte sie *seʿenech*, d. h. eigentlich „Beleber".

Auch unser Urteil über Kunstwerke beruht zu einem gewissen Teile darauf, wie es gelungen ist, die beiden so eng miteinander verschlungenen und doch einander widerstreitenden Aufgaben, die der Trieb der Nachbildung und der schöpferische Trieb stellen, zu einer

*) Vgl. auch die Köpfe aus Tell el-Amarna Berlin 14113 und 21364 miteinander[13c].

Lösung zu bringen. Kein Künstler, keine Zeit kann endgültige Lösungen schaffen, die für andere und spätere ebenso gälten; selbst die absichtliche Wiederaufnahme älterer Lösungen, älterer Stile, kann ja nie so wie das Alte schaffen, sondern zeugt doch immer etwas Neues auch in der Wiederaufnahme.

Auf einigen Gebieten scheint es, als sei den Ägyptern auf ihre Weise eine auch uns befriedigende Lösung gelungen. Ganz zu schweigen von der Baukunst, die ja den Naturgebilden fast ganz frei gegenüber steht, haben sie in ihren besten Menschenstatuen und Tierbildern und in der Zierkunst im weitesten Sinne, besonders aber im Pflanzenornament, Ewigdauerndes geschaffen. Gerade ein Beispiel aus dem Pflanzenornament kann vielleicht am besten veranschaulichen, worum es sich bei all diesen Betrachtungen handelt. Die Kunstform des Papyros (Abb. 4, S. 22) soll natürlich eine Nachbildung der Pflanze sein. Aber ebenso selbstverständlich liegt die künstlerische Tat eines solchen Bildes keineswegs in der Wahl und dem Abschreiben der Vorlage, sondern natürlich erst darin, daß man diese Linien, die so, in dieser Form, in der Pflanzendolde nur wirr vorhanden sind, aus ihr rein zu entwickeln verstanden hat.

Auf anderen Gebieten, vor allem, wenn die Zeichenkunst die Vermittlerin sein mußte, scheinen den meisten von uns, die wir auf dem Boden der griechischen Kunst aufgewachsen sind, so reine Gebilde nicht immer zustande gekommen zu sein. Hier sind für uns die Ägypter oft bis nahe an die Lösung der Aufgabe gedrungen, haben die Mittel dazu teilweise schon gefunden, dann aber, so scheint es uns, haben sie versagt, und erst den Griechen war es vorbehalten, auch hier eine, vorläufig wieder einmal endgültige, Lösung zu finden.

Solch ein Urteil ist nicht ganz gerecht, denn welche Summe von fruchtbarer künstlerischer Arbeit auch in diesem Teile der ägyptischen Hinterlassenschaft steckt, in dem der Widerspruch mit der Natur uns oft allzugroß scheint und uns fast erschreckt, wird keinem aufmerksamen und empfänglichen Beobachter entgehen. Wer etwa von der frühen deutschen oder italienischen oder von der älteren griechischen Kunst herkommt, dem wird ja eine solche Betrachtungsweise nicht fremd sein. Er weiß, daß recht oft etwas, was ein oberflächlicher Beschauer kindlich und verzeichnet nennen möchte, in der vorliegenden Form gerade erst das Ergebnis künstlerischen Denkens und Arbeitens ist. Wir brauchen so etwas nicht als für uns in dieser Form Vorbildliches anzustaunen, aber sollen anerkennen und verstehen, was damit geleistet ist.

Nimmt man alles zusammen, so ist es wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß es im ganzen Altertum außer den Griechen* kein Volk gegeben hat, das so den Namen eines Künstlervolkes verdiente, das so reichen und reinen künstlerischen Instinkt besessen hat wie die Ägypter. Selbst die Zweistromländer sind davon nicht ausgenommen; und auch einen Vergleich mit der oft hinreißend genialen, aber auch etwas ungezügelten Kunst von Kreta und Mykene brauchen die Ägypter nie zu scheuen.

Dazu ist bei den Ägyptern auf den Höhepunkten ihrer Geschichte, ich denke dabei besonders an die achtzehnte Dynastie, wo wir die vielseitigsten Denkmäler haben, die Kunst so sehr die Grundlage des ganzen Lebens, daß sie das ganze Schaffen durchdringt, und daß unter den Händen der Ägypter alles, bis auf die Geräte des täglichen Lebens herab, nicht nur verziert wird, sondern eine künstlerische Form annimmt. Man braucht z. B. nur eines der wundervollen Totenbücher der achtzehnten Dynastie in die Hand zu nehmen, etwa das Jujes, des Schwiegervaters Amenophis des III (Taf. 46, 1), um selbst in unsern Veröffentlichungen, welche doch die in Wirklichkeit ununterbrochene Rolle zerlegen müssen, zu empfinden, daß hier an Ausstattung eines Buches etwas schlechthin Vollkommenes erreicht ist, dem Anderes wohl gleichkommen, aber nicht den Rang ablaufen kann. Wir würden auch schon aus der Form einiger Möbelstücke (Bilder 29), wenn uns nichts weiter erhalten wäre, eine Ahnung bekommen, welche Formkultur damals erreicht worden ist. Nur auf den Höhen der Kunstgeschichte können wir Ähnliches beobachten.

Wir haben gesehen, daß die Grundlinien im Bilde der ägyptischen Kunst unter der zweiten und dritten Dynastie gezogen sind, und müssen nun noch einen Augenblick bei der Frage nach den schaffenden Kräften dieser Bewegung verweilen. Hätten wir es mit der Kunst eines anderen Volkes zu tun, so läge die Beantwortung auf der Hand. Bei Ägypten aber ist man so lange gewöhnt gewesen, nicht einfache, überall gültige Vorgänge anzunehmen, sondern irgendwelche geheimnisvollen Mächte ins Spiel zu bringen, daß wir auch hier noch einige Vorurteile aus dem Wege räumen müssen.

*) Der Einfachheit halber verstehe ich hier, wie schon oben auf S. 1 und 2, unter Griechen auch die älteren Bewohner der griechischen Inseln.

Blicken wir noch einmal auf die Pariser Schiefertafel mit dem Stier (Taf. 4, 1), und zwar besonders auf die Behandlung der Adern und Muskeln an Kopf und Beinen*, so sehen wir neben den andern vortrefflichen Zügen, wie z. B. dem Eindruck der in den Körper tretenden Hufe, doch klar, daß diese altertümliche Kunst auf dem Wege war in Manier zu geraten. Wir finden die letzten verlorenen Ausläufer solcher Art in den Reliefs an den Thronen der Chephrenstatuen (Taf. 11, 3), die man in ihrer seltsamen Unnatur früher, als man die Kunst der Frühzeit noch nicht kannte, nicht in den Zusammenhang einzuordnen wußte[14a]. Die Entstehung der neuen Kunst bedeutet also in wesentlichen Teilen eine Rückkehr zur Natur, Abkehr von Manier. Es ist danach verständlich, daß die ersten Werke der neuen Art ruhiger und beinahe kühler wirken als die alten. Hier mag die Baukunst ein Beispiel liefern für den Vorgang. Gerade in der Zeit der dritten Dynastie ist die erhaben einfache Form der glatten vierseitigen Pyramide entstanden. Wie lange hat man diese für eine der „natürlichsten", weil für uns gedankenmäßig einfachsten, erklärt; und doch wissen wir heute, daß sie nicht so einfach, etwa in Anlehnung an die „Form eines Steinhaufens", entstanden, sondern erst durch die bewußte Arbeit von Jahrhunderten über verschiedene Zwischenformen gewonnen worden ist.

Daß die Verhaltenheit der ersten Werke (Taf. 11, 1) alles andere ist als ein Erstarren, sondern gleichsam nur Sammlung zum Schaffen des neuen Lebens, ist klar. Man braucht nur einen Blick auf den Reichtum zu werfen, mit dem dieses in der nächsten Folge quillt; er umfaßt im geschichtlichen Ablauf seiner Ausdrucksformen Wandlungen, die im Verhältnis nicht viel geringer sind als die innerhalb der Geschichte der griechischen Kunst. Wir können ruhig alle Theorien, die diese angebliche Erstarrung zur Zeit der dritten Dynastie in Rechnung ziehen, beiseite schieben, z. B. die neuerdings+ vorgebrachte, welche mit dem, übrigens nicht nachzuweisenden, Eindringen eines fremden Volkes rechnet und einen Vergleich mit dem Absterben der ägyptischen Kunst beim Eindringen der Griechen anstellt; aber auch die alte Vorstellung von strenger harter Priestermacht, die der Kunst einengende Gesetze gegeben habe, dürfen wir abweisen.

Der Einfluß der Priesterschaft auf die Haltung der Kunst in Ägypten scheint im allgemeinen bedeutend überschätzt zu werden, auch

*) Sie findet sich auch an den wildstierbeinigen Möbelfüßen aus der ersten Dynastie, z. B. Berlin 9592; 14110.

+) Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst, S. 5.

bei Gelegenheiten, wo er auf den ersten Blick sonnenklar zu sein scheint, wie z. B. beim Ende der Kunst Amenophis des IV. Aber das einzig Sichere an diesem Vorgang ist letzten Endes nur, daß ein Vorgang auf religiös-politischem Gebiete mit einem in der Kunst zusammentrifft. Gewiß, wenn der Rückschlag in der Kunst zugleich einsetzt mit dem im Gottesdienst, so liegt das daran, daß die letzte Stufe der Kunstentwicklung unter Amenophis dem IV untrennbar mit der verhaßten Person des Reformators verbunden war. Aber es ist nicht zu vergessen, daß diese letzte Wendung eine Richtung angenommen hatte, die auf den weitaus größten Teil des ägyptischen Volkes, und wohl auch einen großen Teil seiner Künstler, wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußte. Man kann sich schwer denken, wohin es auf diesem Wege weiter gehen sollte. Diese oft fast zum Zerrbild entartende angekränkelte Kunst mußte einen sehr kräftigen Rückschlag hervorrufen. Daß da die Altgläubigen auch in der Kunst mit der rückläufigen Bewegung gingen, ist nicht überraschend. Aber diese Bewegung wäre eben auch wohl ohne sie eingetreten. Gegen gewisse Richtungen in unserer heutigen Kunst stehen ohne Zweifel alle Strengkirchlichen auf der Seite der Freunde der alten Art, ohne daß man in ihnen nun auch die treibenden Kräfte für einen künstlerischen Gegenstoß sehen wird. Anders wird es im alten Ägypten auch nicht gewesen sein. Erst rund zweihundert Jahre nach Amenophis dem IV scheinen sich die Verhältnisse bedeutend zu ändern und scheint der Einfluß der Priesterschaft auch auf diesem Gebiete wie auf dem staatlichen stark zu steigen. Doch mag dieser Eindruck vom Einfluß auf die Kunst auch hier vielleicht nur eine Täuschung sein, die durch die Einseitigkeit der uns erhaltenen Denkmäler hervorgerufen ist. Jedenfalls kann bis gegen das Ende des Neuen Reiches hin kaum von hinderndem Einfluß der Priesterschaft in der Kunst die Rede sein, soweit es sich nicht um die eigentliche Tempelkunst handelt. Und gar mit dem Entstehen der neuen Kunst in der zweiten und dritten Dynastie haben Priester als solche, d. h. soweit sie nicht eben zugleich Künstler waren, gewiß nichts zu tun.

Ich möchte überhaupt meinen, daß man den Einfluß der Religion auf die Gestaltung der ägyptischen Kunst stark zu übertreiben pflegt.

Ausscheiden soll für uns hier die an sich wichtige und viel behandelte Frage nach dem Anteil der Religion an der Urentstehung aller Kunst und somit auch der Kunstübung in Ägypten. Für uns kommt nur die Frage nach dem Einfluß der Religion auf die Gestalt der ägyptischen Kunst in Betracht.

Daß, wie eben angedeutet, Kunstwerke, die der Gottesverehrung unmittelbar dienen oder ihre Bräuche darstellen, in der Formgebung um einige Grade altertümlicher gehalten zu werden pflegen als weltliche, das ist nicht nur eine Eigentümlichkeit Ägyptens. Wie sehr in dieser Beziehung die Art der Behandlung mit dem Inhalt zusammenhängt, dafür haben wir in Berlin ein vorzügliches Beispiel aus dem Sonnenheiligtum des Niuserre aus der fünften Dynastie. Die Hunderte von Metern mit altertümlichen, Festfeiern und Gottesdienst darstellenden Reliefs (Taf. 19, 1) scheinen im Stil durch Jahrhunderte getrennt zu sein von denen der sogenannten Weltkammer (Taf. 19, 2), in denen die Götter der Jahreszeiten dem Sonnengott all das von ihm erzeugte, in ihren Monaten sich regende Leben auf Erden vorführen, in Formen, die zur Zeit der fünften Dynastie durchaus dem neuesten Geschmack entsprachen. Und doch entstammen beide Reliefgruppen demselben Tempel und sind vielleicht sogar von denselben Händen geschaffen; nur hält man sich bei den Feierlichkeiten der einen streng an die uralten Musterbücher und wagt nicht, sie in moderne Formen umzugießen, für den weltlichen Inhalt der andern schafft man frei aus der Zeit heraus. Da kann man den Einfluß der religiösen Überlieferung mit Händen greifen. Auch innerhalb der Bilder, welche die Wände der ägyptischen Gräber bedecken, sehen wir den gleichen Unterschied. Auch hier sind die Bilder aus dem Leben zwar gewiß aus dem frommen Streben entstanden, dem Toten alle diese Dinge nicht nur vor Augen, sondern auch zur Verfügung zu halten. Aber längst sind die Künstler bei solchen Bildern, im Gegensatz zu den rein religiösen derselben Gräber, vom Zweckgedanken des Zaubers innerlich frei geworden, und ihre Phantasie taucht mit wahrer Lust in den erfrischenden Strom der Lebensformen.

Auch in Ägypten ist, gradezu oder mittelbar, die Religion die größte Anregerin und Trägerin des Kunstschaffens. Aber wenn man etwa verständlich machen will, warum die ägyptische Kunst als Ganzes manche Wege nicht gegangen ist, die später die griechische eingeschlagen hat, dann stiftet die Hineinziehung der Religion als solcher nur Verwirrung[15]. Die griechische Kunst ist mindestens bis zum Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. in demselben Maße religiöse Kunst gewesen wie die ägyptische. Man muß nach anderem suchen, wenn man die verschiedene Wegrichtung erklären will. Doch wird man bei diesem Suchen, glaube ich, sehr bald an die Grenze des Wissensmöglichen kommen, wo man sich damit bescheiden muß, die Unterschiede im Geblüt der Völker festzustellen, ohne sie erklären zu wollen. Verstandesmäßig unter Begriffe zu bringen sind sie nicht; aber

anschauen, wahrnehmen kann man sie; ein Mitgefühl ihres Daseins kann man sich erzeugen*.

Viel wichtiger als die Priesterschaft ist die andere große Macht des ägyptischen Altertums, das Königtum, für die Entwicklung der Kunst gewesen. Wir haben zu Anfang gesehen, welche Bedeutung die Kraft oder Schwäche der regierenden Gewalt für den Wohlstand des Landes gehabt hat, und damit auch für alle Äußerungen der Kultur. Aber abgesehen von diesen mehr unpersönlichen Wirkungen glauben wir doch bei den bedeutenderen Herrschern oft auch ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu sehen, die unter ihrer Regierung entstanden sind. Bei der außerordentlichen Zusammenfassung der Kräfte des Landes in der Hand der Könige ist es ja auch nicht verwunderlich, daß deren Neigungen und Abneigungen sich durch die Auswahl der Künstler, die sie beriefen, auch in der Kunst bemerkbar machten[16].

Es wird kaum ohne Grund sein, daß öfters Baumeister und andere Künstler in den Inschriften von sich erzählen, daß sie vom Könige erzogen seien oder von ihm ihre Anweisungen erhalten hätten. Nicht ohne ein gewisses Recht ist gesagt worden+, daß wir, wie von einem Stile Ludwigs des XIV gesprochen wird, in demselben Sinne, und vielleicht berechtigter, auch die Namen Thutmosis, Amenophis, Ramses und andere als Träger einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen dürfen.

Man hat, ältere richtigere Beobachtungen übertreibend, nachzuweisen gesucht×, daß in der Kunst ein freierer Volkstil und ein fest gebundener Hofstil nebeneinander bestanden habe. Wir wollen uns durch das Wort nicht irreführen lassen. Denn eine solche Trennung hat es in Wirklichkeit nie gegeben. Leute aus dem Volke, die nicht in Tätigkeit sind, werden in denselben Formen dargestellt wie die Vornehmen, und andererseits bewegen sich eben Vornehme, denen natürlich auch der einfachste Verstorbene sich gesellt, nicht wie Schiffer, Bauern, Handwerker und Diener bei der Arbeit.

Die persönliche Beziehung der Könige zur Kunst findet aber in gewissen Zeiten, etwa der Zeit Amenophis des III und IV, einen für uns recht sonderbaren, fast knechtischen Ausdruck darin, daß die körperlichen Züge des regierenden Königs, soweit es geht, als eine Art Ideal auch in die Bildnisse seiner Untergebenen hineingelegt werden.

---

*) Nach dem Schlußwort von Rankes Großen Mächten.

+) Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst, S. V. ×) Ebenda, S. 22.

Aber was wären die Priester und Könige in der Kunstgeschichte ohne die eigentlichen Künstler?

Wenn der Leser im obigen raschen Überblick die ägyptische Kunst hat entstehen, wachsen und vergehen sehen, so hat er dabei vielleicht über die angegebenen Jahreszahlen hinweggelesen, so daß ihm nicht klar zum Bewußtsein gekommen ist, daß wir fast viertausend Jahre durchlaufen haben. Um so besser. Denn so wird ihm zwar aufgefallen sein, daß dieser Lauf wohl mancherlei Eigentümliches gezeigt hat, er wird aber nicht den Eindruck von etwas Unregelmäßigem haben.

Es zeigt sich auch hier wieder, daß das Leben der Kunst zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wenn sie sich ungestört entwickeln können, einen gewissen, immer wiederkehrenden Verlauf nimmt. Wir haben einen langen Anfang, in dem von Kunst zu sprechen wir noch fast zögern, und dann folgt die Entwicklung, die wir alle besonders gut aus der griechischen Kunst kennen. Erst eine Zeit, deren altertümliche Werke zwar oft großen Reiz haben, aber im Ganzen doch nur Vorstufen für die Ewigkeitswerte der klassischen, der Blütezeit, sind. Am Ende dieser altertümlichen Zeit geschieht es, daß einige wenige Geschlechter bedeutender Künstler, von ihrer Zeit begünstigt, bald eine Höhe des Schaffens erreichen, die von den folgenden Zeiten wohl manchmal wieder berührt, aber im Ganzen eigentlich nie überboten wird. Ihre Werke legen mit einem Schlage den Rang des betreffenden Volkes in der Kunstgeschichte der Menschheit fest. Das Volk hat erst damit wirklich seine eigene künstlerische Sprache gefunden.

Gegen diesen mächtigen und verhältnismäßig raschen[17] Schritt im Übergange von der archaischen zur reifen Kunst erscheint alles Spätere nur wie die gründlichere Durchdringung eines damals im Sturm eroberten weiten Gebietes. Es wird nun ein Strich Landes nach dem andern angebaut, hier und dort der Kreis der Grenze gerundet. Man lernt die erworbenen Mittel immer mehr verfeinern und gewandter ausnutzen, entdeckt neue Aufgaben für ihre Anwendung, jede Zeit sieht neue Ziele vor sich, findet die Wege zu ihnen, und es entstehen Abstände innerhalb dieses Kunstkreises, die schließlich ebenso weit zu sein scheinen, wie die der Mundarten eines weit ausgebreiteten Sprachgebietes. Aber die Werke der großen Schöpfer behaupten neben den besten dieser späteren Leistungen ihren Platz, ja wirken öfters noch später unmittelbar anregend nach. Sind dann schließlich alle Wege durchmessen, nähert sich für dieses Weltalter die Schöpferkraft des Volkes ihrem Ende, so entsteht bei der Übersättigung an fingerfertigen Werken Sehnsucht nach den Zeiten der Jugend. Man findet seine Freude daran und das

Heil darin, die Werke der Vorfahren nachzuahmen und in ihren Formen weiter zu schaffen, bis allmählich die Kraft ganz erlischt und am Ende selbst die gewerbliche Fertigkeit verloren geht[18].

Der Vergleich zeigt uns, wie wir uns die Entstehung der neuen Kunst in Ägypten zu denken haben.

Wir sehen, daß der große Schritt, den die griechische Kunst in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts getan hat, für die ägyptische etwa in die Zeit der zweiten und dritten Dynastie, also um das Jahr 3000 fällt. Damals also müssen in Ägypten hervorragende Künstler gewirkt haben, die, im vollen Besitz des Erbes ihrer Väter, dieses in neue Formen gegossen, gereinigt und gesichtet und mit neuem Geiste erfüllt und damit erst das geschaffen haben, was wir die ägyptische Kunst nennen, und was seine erste reiche Entfaltung im Alten Reiche unter der vierten und fünften Dynastie, zur Zeit der Pyramidenerbauer, erreicht hat.

Den richtigen Eindruck, daß damals etwas wirklich Neues geschaffen worden ist, darf man sich nicht durch Versinken in der forschenden Kleinarbeit, so unbedingt nötig diese ist, wieder verdunkeln lassen. Sie kann uns mit Leichtigkeit nachweisen, daß tausend Fäden von der alten Kunst zur neuen hinüberleiten. Wie sollte das auch anders sein, da ja die Schöpfer der neuen Kunst nicht einfach aus dem Nichts geschaffen haben, sondern auf den Schultern der Besten ihrer Vorgänger standen!

Noch drei weitere Höhepunkte lassen sich danach in der ägyptischen Kunstgeschichte unterscheiden: das Mittlere, das Neue Reich und die Spätzeit. Dreimal also hat sich die Kunst mit beispielloser Zähigkeit aus dem Verfall immer wieder erhoben. Dabei ist es wohl allgemein menschlich, aber für ägyptische Kunst und ägyptisches Wesen besonders bezeichnend, daß diese Erhebungen fast immer unter mehr oder weniger enger Anlehnung an weit ältere Kunstformen geschehen. Doch kann man sagen, daß die Wiederanlehnung an Älteres eine meist bald entbehrlich werdende Stütze ist, nur die Vorbereitung auf die Gewinnung neuer eigner Ausdrucksformen. Solange die ägyptische Kunst in sich lebendig war, bedeutete jeder neue Aufschwung auch in irgend einer Richtung eine starke Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Die oft geäußerte Meinung, als ob die ägyptische Kunstgeschichte seit dem Alten Reiche eigentlich nur einen allmählichen Verfall darzustellen habe, ist sehr oberflächlich. Schon unser oben gegebener kurzer Abriß zeigt das wohl zur Genüge. Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß dies ungerechte Urteil im Grunde wieder einmal auf Leute zurückgeht, die ihren Maßstab etwas einseitig von der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts her nehmen. Die Worte, mit denen ich, auf S. 9 unten, die

Kunst des Alten Reiches und, auf S. 11 unten, die des Neuen zu kennzeichnen versucht habe, lassen erkennen, daß die griechische Kunst sich viel leichter an die Kunst des Alten Reiches, also auch an die der altertümelnden Spätzeit, als an die des Neuen anknüpfen läßt, und daß dem Neuen Reiche, besonders seiner zweiten Hälfte, wohl eher die gerecht zu werden vermögen, die von anderen Kunstgebieten herkommen.

Sind nach unserer Annahme bestimmte Persönlichkeiten, die dem Drange ihrer Zeit Gestalt verliehen, die Schöpfer der ägyptischen Kunst, so liegt die Frage nahe, wo sie denn gewirkt haben mögen. Doch sehen wir bald, daß wir, mit unserer geringen Zahl von Denkmälern aus dieser Zeit, jetzt noch keine sichere Antwort geben können. Nur die Vermutung sei gestattet, daß die volkseigene Kunst der Ägypter etwa in Memphis geboren sein mag. Memphis scheint ja als führende Stadt in der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte eine viel größere Rolle gespielt zu haben, als es uns die zufällige Erhaltung der Denkmäler jetzt vorspiegelt. Mit dieser Führerschaft hängt es wohl auch zusammen, daß der Gott dieser Stadt, Ptah, den die Griechen bezeichnenderweise Hephaistos nannten, schon sehr früh zum Künstler unter den Göttern und zum Schutzherrn der Künstler im ganzen Lande geworden ist, und daß sein Oberpriester den Titel „Oberleiter der Künstler" führt[3b]. Man darf sich diese Führerschaft nun gewiß nicht so denken, daß alle Selbständigkeit der anderen großen Städte des Landes unterdrückt gewesen sei. Es wird örtliche Schulen mit ausgesprochener Eigenart gegeben haben, und solche zu finden hat man sich bemüht[19]. Doch läßt sich nicht sagen, daß die dafür angeführten Beobachtungen überzeugend wirkten, so daß es doch scheint, als ob der Nachweis mit unseren heutigen Mitteln noch nicht möglich sei.

Auch wer jene Künstler waren, wissen wir nicht, und würden es auch kaum wissen, selbst wenn uns mehr aus den Anfängen der neuen Kunst erhalten wäre, oder wenn wir eine ägyptische Überlieferung über die Geschichte dieser Anfänge hätten. Denn von den heiligen Büchern, die die späteren Maler und Bildhauer gewiß ebenso besessen haben wie die andern Künstler und die Gelehrten, ist uns nichts erhalten, und wir können uns nur ein sehr undeutliches Bild von ihnen machen. Einzelne Klänge aus ihnen glaubt man gelegentlich in den Inschriften zu hören, so etwa in den Worten einer bekannten Inschrift aus dem Mittleren Reiche in Paris[20a], deren, uns allerdings schwer verständliche, Sätze wie Kapitelüberschriften aus alten Büchern klingen. Gewiß viel wertloses Zeug, aber sicher auch viele wissenswerte Dinge sind uns mit ihnen verloren. Doch selbst wenn wir sie hätten, würde darin wohl kaum

von den geschichtlichen Personen der Künstler die Rede sein. Wir würden wohl etwa lesen, daß unter den Königen Chasechem, Zoser oder Cheops „die uralten Schriften mit den Worten des Gottes Ptah wiederaufgefunden" seien und die Werke der Künstler ermöglicht hätten. In den Jahrbüchern des Reiches ist nach dem, was wir wissen, oft und schon früh[20b] von der Ausführung von Kunstwerken die Rede gewesen, aber auch da ohne die Namen der Künstler. Immerhin ist es für solche Fragen doch erwähnenswert, daß noch die Spätzeit z. B. gute geschichtliche Kunde hatte von dem Wirken des Imuthes, des Baumeisters König Zosers aus der dritten Dynastie, der die Stufenpyramide von Sakkara gebaut hat, das erste uns erhaltene Bauwerk ganz aus Stein.

Die Werke selbst mit dem Namen des Meisters zu versehen, war im Allgemeinen bei den ägyptischen Künstlern nicht Sitte. Aus der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte können wir ja überhaupt nur etwa ein halbes Dutzend mit Meisternamen bezeichneter Kunstwerke nachweisen, die wirklich so genannt zu werden verdienen. Das unterblieb nicht etwa, weil die Künstler von sich und ihrer Kunst gering dachten. Wir wissen aus vielen Inschriften, mit welchem Stolz die Künstler von sich und ihren Werken redeten und welche angesehene Stellung sie in der Gesellschaft hatten, eine höhere z. B. als im allgemeinen im griechischen und römischen Altertum. Aber sie fühlten sich stets mehr als Glieder einer großen Zunft, denn als einzelne Persönlichkeiten. Es ist kein Zufall, daß wir unter den ägyptischen Künstlertiteln so sorgfältig unterschiedene Grade finden. Allmählich wird es ja wohl der Kunstgeschichte gelingen, auch in Ägypten die Künstler nach ihren Werken zu sondern, aber wir werden uns auch dann meist mit Namen wie „Meister des Handelszuges nach Punt in Der el-bahri" u. ä. begnügen müssen, wie man es auf anderen Gebieten oft genug tun muß.

So werden wir also auch die Namen jener Künstler der zweiten und dritten Dynastie wohl nie erfahren. Ihre Schöpfung aber hat durch die Jahrtausende nachgewirkt, und zwar, wenn wir von der religiösen Kunst im engeren Sinne absehen, nicht gestützt durch irgendwelche außerhalb der Kunst liegende Mächte, sondern lediglich durch innere Kraft, durch das ihr innewohnende Gute. Wir werden im Verfolg unserer Untersuchungen sehen, daß ein solcher Zwang nicht einmal in den äußerlichen Formen der Zeichenkunst bestand, von denen man doch meinen könnte, sie seien am leichtesten durch Vorschriften und Gesetze unfrei zu halten gewesen. Wir werden erfahren, wie auch darin langsam aber ständig Neues geschaffen wurde, solange die Kraft reichte.

Starke Talente haben im alten Ägypten nicht mehr als anderswo Hindernisse gefunden, wenn sie etwas Neues in neuer Form zu sagen hatten. Schwache aber, vor allem in Zeiten des allgemeinen Nachlassens der Kraft, blieben in den gewohnten Wegen, so daß man da dann wirklich von starren Gesetzen reden kann. Aber ist das irgendwo in der Kunst anders gewesen? Und man soll auch hier die förderliche Seite dieser Erscheinung nicht gering schätzen.

Wenn die alte Zeit die Formen gesichtet und Typen aufgestellt, Muster und Regeln für das Ebenmaß gegeben hat, so ist dadurch für mäßige Nachmeister der Handwerksbetrieb der Kunst, zu dem die Natur des Ägypters leicht neigte, sehr nahe gelegt. Aber es ist dadurch auch ermöglicht worden, daß dieser Betrieb durch gute Schulung auf einer recht hohen Stufe gehalten wurde.

Wir haben aus der Spätzeit die vortrefflichen anschaulichen Unterrichtsmittel, die für die angehenden Bildhauer ausgedacht worden sind, wo die wichtigsten im Flach- (Taf. 43, 1) oder Rundbild (Taf. 43, 2) vorkommenden Aufgaben: Köpfe, Glieder, Rümpfe, Bauteile, Schriftzeichen und anderes mehr, den Schülern in allen Stufen der Ausführung vor Augen gestellt wurden[21a]; wir kennen einige wirkliche Werkzeichnungen[21b]; und wir besitzen aus dem Neuen Reiche die Hunderte von Scherben (Taf. 43, 3), auf denen junge Maler die älteren Meisterwerke nachzubilden versucht haben[21c]. All das sind gewiß nur einige zufällig erhaltene Dinge aus dem Lehrbetrieb der Kunstwerkstätten, aber es erinnert uns doch schon aufs lebhafteste an die Verhältnisse in China und Japan, wo auch z. B. der Malunterricht vom einzelnen Grashalm ansteigend sich auf planmäßigem Nachmalen älterer Meister aufbaut. Man hat[22] oft den Eindruck, daß jeder ostasiatische Maler die Natur beobachte: Und doch schöpfen nur ganz wenige Auserwählte aus der Natur; im allgemeinen liegt die Tätigkeit der Künstler mehr im Erlernen überlieferter Formengebung und im geschickten Verwenden ererbter Kunstgedanken. „Manier" und „Schule" also, die Begriffe gerade, die bei uns heute bekämpft werden, sind es, die in Ostasien die erste Voraussetzung für einen tüchtigen Maler bilden.

Und auch das Ergebnis ist dort in gewisser Weise dasselbe wie in Ägypten. Ich sehe in der altägyptischen Kunst, noch mehr als anderswo, hinter der Schöpferkraft der einzelnen großen Persönlichkeiten das Wirken jahrtausendelanger künstlerischer Zucht eines ganzen Volkes, selbst bei den höchsten Leistungen, erst recht natürlich in Werken niederen Ranges. So kommt es, daß in Ägypten schon ein sehr hoher Grad von Unfähigkeit des Herstellers dazu gehört, um ein Werk als durchaus

verfehlt erscheinen zu lassen. Man versteht nun, warum in Ägypten auch mäßige Arbeiten noch fast stets etwas Sicheres und selbst Angenehmes haben können. In der ägyptischen Kunst werden wir wohl nie eine so gewaltige Enttäuschung erleben wie in der babylonischen damals, als zu einem schon vorher bekannten vortrefflichen Kopfe des Fürsten Gudea der unförmliche Körper aufgefunden wurde*.

Daß in einem Lande wie Ägypten, das so beispiellose Anforderungen an die Lieferungskraft der Künstler für öffentliche und persönliche Zwecke stellte, solche mäßigen Werke weit überwiegen, und vor allem in unseren Sammlungen sich breit machen, die ja nicht nur rein künstlerische, sondern mindestens ebenso sehr kulturgeschichtliche Ziele haben und haben müssen, das ist klar. Um so mehr aber ist es die Pflicht aller Kundigen, immer wieder von Neuem den Versuch zu machen, aus dieser Masse die wirklichen Kunstwerke herauszuheben. Die Kunstgeschichte darf nicht zu einer Geschichte der Mittelmäßigkeit werden. Denn auch sie, sofern sie wirklich Geschichte der lebendigen Kunst ist, läuft stets nur auf einer schmalen Linie. So hat die Kunstgeschichte mit den besten Leistungen eines jeden Zeitalters zu tun, und die tieferstehenden sollen ihr nur dienen, jene besser zu messen und zu begreifen; sie hat immer wieder auf jenen schmalen hohen Grat zurückzuführen.

*) Siehe Meißner, Bab.-assyr. Plastik, Abb. 63.

3.

Malerei und Relief.

Unter den Darstellungsmitteln, die der Malerei und Zeichnung im eigentlichen Sinne, im Gegensatz zum Relief, angehören, haben wir in Ägypten zwei Arten zu unterscheiden. Bei der einen sind die Bilder nur aus Linien, meist Umrißlinien, hergestellt, die andere zeigt gefüllte, schattenrißähnliche Flächen.

Wir sind das Zeichnen mit Linien so gewöhnt, daß wir es als etwas ganz Selbstverständliches empfinden. In Wirklichkeit dürfte es durchaus nicht so nahe gelegen haben, ein körperliches Naturgebilde durch bloße Umrißlinien wiederzugeben. Sowohl Kinder wie Naturvölker versagen aber leider ihre Hülfe bei der Frage nach dem Verhältnis beider Bildarten. Die Kinder haben durchweg von zeichnenden Erwachsenen gelernt, daß Linien Körper darstellen können, und die Naturvölker haben schon eine lange Geschichte hinter sich als Lehrmeisterin. Auch die Betrachtung der zeitlichen Folge, die sonst so oft entscheidet, läßt uns hier im Stich. Denn wenn auch die ältesten Bilder auf der Welt, die in den westeuropäischen Höhlen, schon Flächen- und Linienbilder sind, so fehlt uns doch ihre Vorgeschichte, die sie notwendig gehabt haben müssen[45].

Es ist durchaus nicht nötig anzunehmen, daß eins aus dem andern entstanden ist, und so halte ich weder die Linienzeichnung für eine Abkürzung der gefüllten Fläche, noch die Fläche für eine gefüllte Umrißlinienzeichnung. Das Linienbild wird seinen Ursprung darin haben, daß man in eine, sei es durch ein Naturspiel, sei es künstlich entstandene Liniengruppe, nachher unwillkürlich die Ähnlichkeit mit einem Körpergebilde hineingesehen hat[23], wobei die Farbe oder das Korn des Grundes anfangs zur Zusammenfassung mitgeholfen haben werden. Dagegen wird das Flächenbild unmittelbarer auf den Versuch zurückzuführen sein, den Eindruck des für die Vorstellung in undurchdringlicher Fläche vom leeren Raume sich abhebenden Körpers wiederzugeben.

In Ägypten zeigen die ältesten gemalten Figuren, die wir haben, die Bilder auf den vorgeschichtlichen Töpfen (Taf. 3) und in dem Wand-

gemälde von Kom el-ahmar (Taf. 2), Flächen- und Linienbilder nebeneinander, überwiegend aber Flächenbilder ohne besonders betonten Umriß. Rohe Ritzungen auf anderen Arten von Tongefäßen zeigen Linienbilder. In späterer Zeit lebt das Linienbild auch allein weiter, auch wohl gelegentlich das reine Flächenbild. Zumeist aber wird das Linienbild mit dem Flächenbild verbunden. Da sind denn also die Flächenbilder fast immer gefüllte Linienbilder (z. B. Taf. 44), schon weil man die breiten Farbenflächen sicherer und sauberer in die durch Linien umgrenzten Felder eintragen oder durch die Linien abgrenzen konnte. Aus diesem Grunde sind auch selbst die Reliefs vor ihrer Ausmalung meist mit roten oder schwarzen Linien, der einfachsten Farbentafel des ägyptischen Schreibers und Malers entsprechend, umrissen worden. Überall, wo wir den Zügen des feinen ägyptischen Pinsels in leidlichen Werken begegnen, sind wir überrascht von der geschmeidigen Flüssigkeit und der Treffsicherheit des Striches[24].

Was die Farben der Flächen betrifft, so glaubt man die ältesten ägyptischen Bilder noch auf der Stufe zu sehen, wo man eben erst allmählich anfängt, den gemalten Dingen die echten Farben der Körper zu geben. Doch kann es sein, daß wir damit zu viel aus noch unzulänglichem Bestande schließen. In der geschichtlich faßbaren Zeit aber herrscht bei ausgeführten Bildern das Bestreben, allen Naturkörpern die ihnen zukommenden Farben zu geben, wobei wir natürlich öfters die Beobachtung machen werden, daß ein ägyptisches Auge die Farben anders empfunden und gewertet hat als sie dem unseren erscheinen.

Man hat oft hervorgehoben, daß die ägyptische Malerei nur mit gleichmäßigen, ungebrochenen Farbenflächen arbeitet, und keine Andeutung von Hebungen und Senkungen der Körperflächen durch Wiedergabe des Selbstschattens[25] kennt, ebensowenig auch den Schlagschatten beachtet. Mit dieser Scheu vor den gemalten Schatten steht die ägyptische Kunst bekanntlich nicht allein. Die mittelalterliche und auch die ostasiatische Malerei vermeiden die Schatten ganz, oder mildern sie wenigstens so weit wie irgend möglich[26. 69c]. Da sie sich stets ändern[27], empfindet man sie als etwas Zufälliges und Unwesentliches; auch würden sie als häßliche Schmutzflecke das sonst reine Bild verunzieren, weil man sie ja nur durch schwarze Farbe geben könnte. Die einzige Stelle, wo ich in ägyptischen Bildern Schatten finden könnte, wären etwa die Längsfalten an der Gürtung der weiten Gewänder des Neuen Reiches, wo man offenbar die dunklen, fast dauernd festliegenden Faltenschatten durch gelbbraune Töne wiedergegeben hat, die heutzutage durch Nachdunkeln eines sorglos übergestrichenen Lackes

tiefer und unsauberer wirken als im Altertum. Die ältere Kunst gibt solche Falten nicht wieder, sondern nur die scharfen, durch das Legen entstandenen und dann absichtlich festgehaltenen Kniffe, sowie die enge Fältelung, die bei manchen Kleidungstücken als Schmuck diente (Taf. 10; 34)[25b].

Wenn schon das gemalte Flächenbild entsprungen ist aus dem Gefühl der Undurchdringlichkeit der Körper für den Blick, so weist natürlich das erhabene Reliefbild erst recht auf das Empfinden des Körperlichen als seine Quelle, schon durch sein eigenes körperliches Hervortreten.

Wir sind heute gewöhnt, die Reliefkunst als eine gleichberechtigte Gattung zwischen Malerei und Rundbildnerei zu stellen, und jetzt ist das auch wohl berechtigt. Aber gewisse Eigenheiten selbst im stärksten Hochrelief, so vor allem seine Gebundenheit zwischen Blockfläche und Grundfläche, und sein dadurch mitbedingtes ständiges Streben nach flächiger Ausbreitung der dargestellten Dinge, weisen auch heute noch darauf hin, daß der Ursprung des Reliefs dem der Zeichen- und Malkunst sehr nahe steht, wie die beiden ja auch noch in geschichtlicher Zeit Jahrtausende lang aufs engste mit einander verbunden geblieben sind. Beide stehen eben als Flächenkunst enger zusammen gegen die Rundbildnerei. Und vollends im Ägyptischen herrschen für beide Arten der Flächenkunst vollkommen dieselben Zeichengesetze. Bei der in Griechenland geschehenen Herausbildung des Reliefs als eigener Kunstgattung mit eignen Darstellungsgesetzen sind die Entstehung eines höheren Reliefs und der Perspektive innig mit einander verflochten. Das f l a c h e perspektivische Relief ist erst auf Umwegen entstanden.

In dieser Arbeit fasse ich für das Ägyptische, der Bequemlichkeit wegen, Malerei und Relief meist unter dem einen Namen Zeichenkunst zusammen. Man muß sich dabei aber bewußt bleiben, daß es eine etwas oberflächliche Ansicht ist, wenn man öfter gesagt hat, das ägyptische Relief sei im Grunde nur ein Mittel, um die Malerei dauerhafter zu machen. Zwei Dinge haben gewiß besonders dazu beigetragen, in den Ägyptenforschern diese Ansicht zu erzeugen. Das ist erstens die überwiegende Beschäftigung mit der in der ägyptischen Kunst und vor allem in unseren Sammlungen aus oben (S. 36) genannten Ursachen sich breit machenden handwerklichen Mittelware, und eine dadurch entstehende gewisse Abstumpfung des Gefühls; dann aber auch die aus vielen Gründen nie ganz zu entbehrende Sitte unserer Veröffentlichungen, die Reliefs nur in harten Umrißlinien zu geben, wo denn die Flächenmodelung höchstens durch ein paar einfache Linien angedeutet wird. Daß durch vieles Arbeiten mit solchen Bildern das Auge für die Aufnahme der

wirklichen Reliefs wiederum nicht gerade verfeinert wird, leuchtet ein. Die Muskeln werden übrigens gelegentlich schon in Zeichnungen der achtzehnten Dynastie durch Innenlinien angegeben[28].

Wäre das Relief in der Tat nur eine dauerhaft gemachte Malerei, so sähe man nicht ein, warum man nicht auch bei ihm eine völlig ebene Fläche in den Figuren hätte beibehalten sollen. Da im Gegenteil das gute ägyptische Relief durch seine zwar zurückhaltende aber klare Oberflächenbewegung ein Spiel von Licht und Schatten absichtlich hervorruft, also das erzeugt, was man in der Malerei gerade vermeidet, so beweist das eben, daß nicht einfach nur die Malerei, sondern auch der Drang zum Körperlichen, zur Plastik, im ägyptischen Relief trotz seiner Flachheit wirksam ist. Wir werden sehen, daß wir bei der Untersuchung des wichtigsten Gegenstandes der Kunst, der menschlichen Gestalt, erst mit Hilfe der gut durchgebildeten Reliefs eigentlich zum Ziele kommen. Trotz alledem spielt die größere Dauerhaftigkeit des Reliefs gegenüber der Malerei natürlich auch eine Rolle, vor allem darin, daß es in der Denkmälerkunst überall da verwendet wird, wo Zweck, Mittel und Rohstoff es gestatten.

Das Relief wird in Ägypten stets bemalt, und so gibt es dort zwar natürlich Malerei ohne Relief, aber niemals ein Relief ohne Malerei. So viele Reliefs auch heutzutage in Ägypten und in unseren Sammlungen farblos dastehen, sie haben doch alle im Altertum Farben gehabt oder bekommen sollen. In dieser gegenseitigen Durchdringung erhielt dann das Relief allen Reiz der Farbe, ohne daß die ungebrochenen Farben seine plastische Wirkung beeinträchtigten, und die Malerei wiederum erhielt durch die Modelung des Reliefs etwas, was ihr sonst ganz fehlte. Die natürlichen, nicht mit schwarzer Farbe gegebenen, Schatten empfand man offenbar hier nicht anders als im Rundbild, bei dem ja für den Künstler die Schatten, vielleicht ohne daß es ihm zum Bewußtsein kommt, eins der wichtigsten Ausdrucksmittel sind.

Das ägyptische Relief hat, worauf wir schon gelegentlich hingewiesen haben, niemals eine Hinneigung zum Hochrelief gezeigt. Was man auf den ersten Blick so nennen könnte, sind mehr halbe Rundbilder als Reliefs. Es handelt sich auch niemals um Figuren, die sich in der Richtung der Bildebene bewegen, sondern stets um solche, die aus der Fläche heraus, und zwar aus Nischen (Taf. 17, 2), den Betrachter anschauen, ihm entgegentreten. Diese Gebilde sind eben in Wirklichkeit Rundbilder und haben den Reliefstil nie beeinflußt. Aber es bleibt

doch zu beachten, daß sie da sind. Denn unter andern Umständen hätten sie wirksam werden können, und wenn es hier nicht geschehen ist, so zeigt dies, daß nicht nur ein blinder Zufall der Grund ist.

Es verwirrt, wenn man manchmal besonders dicke ägyptische Reliefs, die aber sonst den üblichen völlig gleichen, als Hochrelief bezeichnet findet. Der Name sollte auf das beschränkt bleiben, was wir aus der griechischen Kunst so zu nennen gewöhnt sind. Ich glaube übrigens kaum, daß es ein wirkliches ägyptisches Relief gibt, das sich höher als zwei Zentimeter über die Grundfläche erhebt.

Dabei ist es eine Eigentümlichkeit des klassischen ägyptischen Reliefs, daß es eine im Ganzen ebene Figurenoberfläche mit senkrechten, nur leicht gerundeten Rändern hat. Und wenn wir die Schiefertafel Narmers (Taf. 6) mit der gewiß älteren Pariser Stiertafel (Taf. 4, 1) vergleichen, so sehen wir, daß diese klassische Reliefart erst auf eine mit mehr gerundeter Figurenoberfläche[29] gefolgt ist, daß also auch hier das scheinbar Ursprünglichere das Vorgeschrittenere ist.

Auch in der Dicke des Reliefs zeigt sich in der älteren Zeit eine deutliche Abwandlung. Wir können verfolgen, wie das fast noch fingerdicke Relief der dritten Dynastie (Taf. 11, 1) sich bis zur fünften fast zu Papierdünne vermindert[29b]. Wer sich in die Grundgedanken der ägyptischen Naturwiedergabe mit ihren flächig ausgebreiteten Figuren eingelebt hat, wird auch in dieser Hinsicht einen feinen Zusammenhang empfinden. Es haben eben hier nicht launische Moden entschieden, sondern es sind das Wesen des ägyptischen Reliefs und das der ägyptischen zeichnerischen Naturwiedergabe im tiefsten Grunde eng miteinander verbunden. Im Laufe der Jahrtausende treten zwar ab und zu wieder Schwankungen auf, aber sie stellen sich doch immer wieder auf dasselbe Ziel, das feine Relief, ein.

Neben dem gemalten Flächenbilde und dem über die Fläche vortretenden Relief hat Ägypten aber noch eine Form ausgebildet, die ihm allein eigentümlich ist, das sogenannte versenkte Relief (z. B. Taf. 14, 2), bei dem der erhabene Reliefkörper nicht vor, sondern gleichsam in einer Nische hinter der sichtbaren Blockfläche liegt.

Am Berliner Grabe Manofers*, dessen Reliefs zum Teil im Altertum nicht fertig geworden sind, können wir die Herstellung eines eigentlichen Reliefs verfolgen. Die mit Rot ungefähr vorgezeich-

*) Berlin 1108 auf der Schmalwand.

neten, dann sauber schwarz übergangenen Umrißlinien der Figur werden (wie in Taf. 43, 1) erst einmal mit dem Meißel in schmaler Spur umpflügt. Dann wird allmählich die Oberfläche des Steins zwischen den stehenbleibenden Figuren herausgenommen, die Ränder der Figuren werden gerundet, und die Figurenflächen gemodelt, so daß deren höchste Punkte etwa in der sonst verschwundenen früheren Blockfläche bleiben. Manchmal zeigen die Reliefs in ihrem Innern eine treppenartige Schichtung (Abb. 6), die, wenn auch nur in leisester Andeutung, die räumliche Tiefenlage der Teile der Vorbilder wiedergibt. Sehr oft aber treten beide Flächen in gleiche Höhe vor und die als tiefer angenommene wird nur durch einen flachen Kerb von der andern abgesetzt (Abb. 7).

Abb. 6.
Zweischichtiges Relief.

Abb. 7.
Einschichtiges Relief.

Abb. 8.
Versenktes Relief
in Steilschnitt.

Abb. 9.
Versenktes Relief
in Schrägschnitt.

Ganz anders entsteht ein versenktes Relief. Bei diesem bleibt die Blockfläche neben den Figuren stehen und wird sorgfältig geschont. Die Figurenränder werden im Steilschnitt mit geraden (Abb. 8), öfters auch im Schrägschnitt mit trichterförmig gelehnten Flächen (Abb. 9) in den Block eingetieft, und nun wird zwischen ihnen das erhabene Relief aus dem Grunde der Grube herausgearbeitet, so daß zwar auch hier schließlich der höchste Punkt des Reliefs meist in der Blockfläche liegt, oft genug aber sogar hinter sie zurücktritt. Daß der Grubenboden eben bleibt, also die Figuren völlig wie Schattenrisse aussehen, kommt nur bei ganz rohen oder bei kleinen Denkmälern, wie Grabsteinen und dergleichen, vor.

Es ist klar, daß dies versenkte Relief aus ganz anderem Geiste entsprungen ist als das über die Fläche erhabene, und es ist so geartet, daß man hier einmal von einer Erfindung sprechen und nach einer besonderen Anregung suchen möchte.

Vielleicht können wir diese sogar noch sehen. In einem der Gräber aus Medum, aus der Wende der dritten zur vierten Dynastie, rühmt sich der Inhaber, er habe „seine Götter mit einer Schrift (oder Zeichnung) gemacht, die unverwischbar sei". Und wirklich sind die Inschriften und Darstellungen[30] seiner Grabwände so hergestellt, daß man an der Stelle der Bilder für jede Farbe eine Grube in den Stein gemeißelt und mit einem Farbenteig bündig zur Blockfläche gefüllt hat. Heute

sind die Füllungen zum großen Teil wieder herausgefallen und es bietet sich derselbe Zustand wie beim Beginn der Arbeit. Als ich die ersten dieser schattenrißähnlichen Gruben zu Gesicht bekam, mußte ich sofort an die versenkten Reliefs denken. Sollte nicht in der Tat der Anblick dieser rohen Grubenbilder einem Künstler die erste Anregung zur Ausbildung des versenkten Reliefs als neuer Kunstform gegeben haben, die eigenägyptisch geblieben ist? Wir hätten dann einen Vorgang, der sich auch sonst öfters in der Kunstgeschichte findet, daß nämlich ein eigentlich nur als vorübergehend gedachter Werkzustand Anlaß zu einer dauernden Kunstform geworden ist. Auf diese Weise ist ja z. B. das Bossenwerk an Wänden und Säulen in der Baukunst der Römer und der Renaissance entstanden.*)

Man scheint das versenkte Relief zuerst, etwa von der vierten Dynastie an, nur für die Schriftzeichen verwendet zu haben, die bis dahin, ihrer bildhaften Natur entsprechend, ebenso wie die eigentlichen Bilder in der großen Kunst, erhaben waren, und für die auch später noch das erhabene Relief stets als die vorzüglichste Form gegolten hat[31]. Erst von den Schriftzeichen aus mit ihren kleinen Flächen scheint das versenkte Relief sich auch auf die großflächigen Menschen- und anderen Figuren ausgedehnt zu haben.

Man verwendet es besonders gern da, wo flutendes Sonnenlicht die feinen Umrisse des eigentlichen Reliefs leicht ertränken würde, während es die scharfen Ränder des versenkten klarer herausholt. Außerdem aber empfahl es sich da, wo schnelles Arbeiten erwünscht war, und ist deshalb bei den Riesenbauten der Könige des Neuen Reiches fast im Übermaß gebraucht worden, allerdings auch hier nicht allein aus einem so äußerlichen Grunde. Sieht man nur auf die Naturwiedergabe, so wird man das sonderbar erregende Spiel von Licht und Schatten, das beim versenkten Relief oft die Figuren umzieht, leicht schonungslos zu verurteilen geneigt sein. Es wirkt besonders verwirrend da, wo kleine

*) Ein andermal hat in der ägyptischen Kunst der entsprechende Vorgang nicht eingesetzt, so nahe es scheinbar gelegen hätte. Die ägyptischen Bildhauer haben für die Lehr- und Musterstücke, die sie ihren Schülern vorzusetzen pflegten (vgl. S. 35), sich die Form der Büste, d. h. des Kopfes mit der Oberbrust oder einem Ausschnitt daraus, geschaffen. Aber diese Form scheint in Ägypten nicht aus der Werkstatt hinausgedrungen, nicht zur freien Kunstform geworden zu sein. Gebilde wie Taf. 17, 2 sind nicht so aufzufassen. Warum aber auch diese nicht zur eigentlichen Büste geführt haben, ebensowenig wie etwa die Figuren auf den Krugdeckeln für die Eingeweide der Könige und gewisse büstenähnliche Figuren aus dem Totendienst (Berlin 20994; 21765/66), das wird schwer zu sagen sein.

Inseln der Blockfläche zwischen den Figuren stehen geblieben sind. Aber gerade das Neue Reich hat, selbst bei den großen Massenarbeiten, in der Verwendung und künstlerischen Ausbildung dieser Reliefart große Meisterschaft erreicht. Das versenkte Relief kam ja dem Sinne dieser Zeit besonders entgegen, die in ihrer zweiten Hälfte auch sonst für die lebhafteren Schattenwirkungen in der Bildhauerei empfänglicheren Sinn gezeigt hat als die früheren Zeiten. Einen großen Teil der Reize in den schönen Berliner Reliefs aus dem Neuen Reiche, dem des Rij (7290, Taf. 31, 2; 7278, Taf. 33), des Sonnenanbeters (7275), und des Trauerreliefs aus dem Grabe des Oberpriesters von Memphis (12411, Taf. 42, Bilder 20, 7), verdanken wir dieser Werkart.

Man möchte von unserem heutigen Standpunkt aus die Wirkung des versenkten Reliefs als malerisch bezeichnen. Aber wir dürfen das Wort nicht im Sinne altägyptischer Malerei fassen. Es ist im Grunde ein Zufall, daß diese Reliefart, wenn unser Deutungsversuch richtig ist, in gewisser Weise wirklich besonders eng mit der Malerei verknüpft ist; denn in seinem Ursprung wäre danach das versenkte Relief in der Tat aus einem Bestreben entstanden, die gemalten Bilder dauerhafter zu machen. Diesen Zweck erfüllt es ja auch in der Form, die es schließlich gefunden hat, vortrefflich; denn es birgt in seinen Versenkungen die ausgemalten Figuren ganz anders schützend vor Beschädigungen als die einfache Malerei und das erhabene Relief, die ihre Bilder jedem Angriff schutzlos preisgeben.

Das versenkte Relief hat etwas aufs allerschärfste ausgedrückt, was im Grunde doch auch alle übrigen besprochenen Mittel der ägyptischen Flächendarstellung: Zeichnung, Malerei und erhabenes Relief, fast immer beherrscht; das ist die alles Innenwerk überwiegende Kraft des äußern Umrisses der Figuren. In kaum einer anderen Kunst ordnet sich alles andere so stark der beherrschenden Umrißlinie unter[32].

4.

Verhältnis zur Perspektive.

Wenn der Unterschied zwischen unserem Kunstempfinden und dem altägyptischen für uns am greifbarsten in den Werken der Zeichenkunst zutage tritt, so liegt das für den Laien vor allem an der Art, wie sich beide zu dem stellen, was wir heute „Perspektive" nennen. Es handelt sich um die Lösung der Aufgabe, auf einer Ebene das wiederzugeben, was in der Natur in mehr oder weniger großem Tiefenabstande hintereinander liegt, seien es mehrere verschiedene Gegenstände oder einzelne Teile eines und desselben.

Unser Auge täuscht uns ja ein Bild der Welt vor, das sich sehr wesentlich von den Vorstellungen unterscheidet, die wir von der körperlichen Wirklichkeit der Dinge haben. Sehen wir ganz ab von der Luftperspektive, d. h. von der Sichtwirkung der Luft, die zwischen uns und den Gegenständen liegt, so bietet schon die Linienperspektive, d. h. die scheinbare Verschiebung und Verkürzung der Linien des Dinges, der Täuschungen genug.

Man kann wohl alle Erscheinungen der Linienperspektive, vom Fluchtpunkt abgesehen, auf zwei Obersätze zurückführen, die ich im folgenden als ersten und zweiten gebe. Die sich daraus ergebenden Untersätze aufzuzählen würde die Darstellung nur verwirren; aber mit Rücksicht auf die Erscheinungen innerhalb des Ägyptischen habe ich einen der abgeleiteten Sätze doch als dritten aufgenommen. Die wichtigsten perspektivischen Tatsachen, für die Zwecke meiner Arbeit ausgewählt und dargestellt, sind also:

1. Körper sind für den Blick undurchdringlich. Daher verdecken die näheren die ferneren, soweit beide mit dem Auge in einer Linie liegen.

2. Fernere Dinge erscheinen uns, in Höhe sowohl wie Breite, kleiner als nähere gleicher Größe.

3. Dinge in oder auf einer wagerechten Ebene scheinen um so höher zu liegen, je weiter sie von uns entfernt sind, und je höher unsere Augen über ihnen stehen.

Daß wir so sehen, ist im Bau unseres Auges begründet, und niemals hat daher ein Mensch anders die Welt gesehen.

Uns heute ist es völlig selbstverständlich, daß man nun diese Eigenschaften unserer Sinneseindrücke auch in dieser Form wiedergeben müsse, wenn man das Bild der Außenwelt zeichnerisch festhalten will, und wir können kaum begreifen, wie eine reich entwickelte Kunst ohne oder fast ohne die Ausnutzung dieser Beobachtungen hat auskommen können.

In Wirklichkeit aber werden sie von den Ägyptern nicht ausgenutzt, ja von keinem Volk auf der Erde, das nicht unmittelbar oder auf Umwegen mit dem in Berührung gekommen ist, was die Griechen seit dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. geschaffen haben. Die perspektivischen Verkürzungen beginnen in der griechischen Kunst in den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts häufiger zu werden. Aber erst gegen das Ende des fünften Jahrhunderts kann die Perspektive wenigstens grundsätzlich als angenommen gelten, wenn auch ihre Ausbildung noch lange Zeit in Anspruch nimmt, und bekanntlich erst um 1500 n. Chr. beendigt ist. Uns kommt es hier aber nur auf die grundsätzliche Annahme, nicht auf die mathematische Vollkommenheit an.

Für die Zeiten, die sich noch nicht für die Aufnahme der Verkürzungen entschieden haben, ist übrigens das Zugeständnis zu machen, daß bei den meisten Völkern im Laufe der Entwicklung das erste und dritte unserer Gesetze, wenn auch zögernd, angenommen werden, während das zweite, aus dem die im engeren Sinne perspektivischen Erscheinungen, die Verkürzungen, folgen, nur so vereinzelt und gelegentlich angewendet wird, daß diese Fälle durchaus nur als Zufälle erscheinen.

Die Beantwortung der Frage, wie es kommt, daß der Mensch beim Zeichnen nach der Natur nicht dem folgt, was seine Sinne ihm sagen, hat die Forscher, seit man darauf aufmerksam geworden ist, viel beschäftigt. Und in der Tat ist die richtige Beantwortung von größter Bedeutung. Denn die mit den Augen faßbare Welt liefert ja nun einmal dem Künstler seinen wichtigsten Stoff, und, wie wir sehen werden, handelt es sich hier nicht nur um bloße Äußerlichkeiten, sondern um Grundfragen der Naturanschauung.

Wir haben uns zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden.

Entweder nimmt man an, der Mensch habe eben lange Jahrtausende hindurch nie mit klarem Bewußtsein gesehen, daß z. B. Gegenstände

in der Entfernung kleiner erscheinen als in der Nähe. So sagt eine der besten neueren Arbeiten über diese Dinge*: „Warum wagt die Kunst bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts so gut wie nie eine Verkürzung? — Die Antwort ist: — weil es von all diesen Formen für eine ursprüngliche Vorstellung keine ausreichenden Erinnerungsbilder gibt".

Wer sich niemals mit diesen Dingen eingehender beschäftigt hat, wird eine solche Behauptung wahrscheinlich so sonderbar finden, daß sie ihm kaum einer Widerlegung wert zu sein scheint. Er wird sagen, daß ja z. B. jeder Jäger beständig mit der Erfahrung, daß entferntere Gegenstände kleiner erscheinen, rechnen muß. Kein Bogenschuß oder Speerwurf würde ihm gelingen, wenn er nicht diese Augentäuschungen berücksichtigte.

Aber gerade ein solches Beispiel zeigt dem, der es aus eigner Tätigkeit kennt, recht deutlich, daß von der durch Übung gewonnenen Fähigkeit im Ausnutzen der Erscheinungen bis zu ihrem Erfassen durch den Verstand ein weiter Weg ist. Der Schütze erhöht die Richtung seines Speeres oder Pfeiles vollkommen sicher entsprechend der Entfernung seines Zieles, ohne daß er sich darüber klar zu sein braucht, daß er sich in der Größe des Erhöhungswinkels nach der scheinbaren Größe seines Zieles richtet. Man sagt dann wohl, man habe das Gefühl dafür in der Hand oder im Auge. Der Ausdruck ist bezeichnend dafür, daß das Bewußtsein hierbei nicht mitzusprechen braucht. Man denke auch an die luftperspektivischen Täuschungen, die wir in uns so selbstverständlich und ohne es zu merken berichtigen[38b], daß noch heute, wo sie auch wissenschaftlich vollständig klargelegt sind, die Menschen ihre strenge Anerkennung in der Malerei oft nur mit Widerstreben oder garnicht annehmen wollen. Sie werden ja, weil ihnen das von Jugend auf in Bildern vor Augen geführt worden ist, heutzutage zugeben, daß ferne Berge blau erscheinen usw., aber schwerlich, daß auch wenige Meter Luft schon in ähnlicher Weise wirken müssen.

Es geht also hieraus, ohne daß wir uns auf dieses Gebiet weiter einzulassen brauchen, hervor, daß die Behauptung, perspektivische Verkürzungen seien bis zu einer gewissen Zeit dem Menschen nie zum Bewußtsein gekommen, nicht so kurz zu verwerfen ist wie es wohl erlaubt scheinen mag. Im Gegenteil, es wird vielmehr klar, daß durch diese Annahme, wenn sie sich beweisen ließe, die Frage, die uns hier beschäftigt, auf die einfachste Weise gelöst wäre.

---

*) Löwy, Naturwiedergabe, S. 12.

Die andere Möglichkeit ist die, daß es zu allen Zeiten Leute gegeben haben kann, die die Erscheinungen der Perspektive mit vollem Bewußtsein gesehen haben, daß sie aber aus irgendwelchen Gründen von dieser Beobachtung beim Zeichnen keinen Gebrauch gemacht haben.

Die beiden Möglichkeiten schließen einander aus. Wenn wir die Richtigkeit der einen beweisen können, haben wir die Unmöglichkeit der anderen bewiesen. Es liegt aber auf der Hand, daß für die erste, wonach man nämlich niemals die Verkürzungen bemerkt hätte, bei ihrem Wesen wohl kaum ein zwingender Beweis geführt werden könnte, selbst wenn sie in Wirklichkeit die allein richtige wäre. Dagegen ist die Frage entschieden, sobald wir ein bestimmtes Zeugnis für die Bewußtheit einer perspektivischen Verkürzung beibringen können aus einer Zeit und einer Umgebung, wo an eine Wiedergabe derselben Erscheinung in der Kunst noch nicht zu denken ist. Ohne einen solchen Beweis könnte man in der Tat zwischen beiden Möglichkeiten nach Belieben wählen.

Durch einen besonderen Glückszufall ist uns ein entscheidendes Zeugnis, und zwar für die Beobachtung des Kleinerwerdens entfernter Gegenstände, in der Tat erhalten und seit langem bekannt, wenn auch merkwürdigerweise noch immer unbeachtet[33 a].

Die Reste des babylonischen Schrifttums haben uns umfangreiche Bruchstücke einer mythologischen Dichtung aufbewahrt, in welcher Etana, der Vater eines künftigen Königs der Welt, zu einem bestimmten Zweck ein Wunderkraut vom Himmel holen muß*. In zwei großen Absätzen trägt ihn ein Adler empor, erst zum „Himmel des Gottes Anu", dann weiter, dem „Throne der Göttin Ischtar" zu. In jedem der beiden Abschnitte läßt der Adler Etana dreimal, nach je einer Doppelstunde des Steigens, hinunterblicken. Jedesmal erscheint die Welt kleiner und kleiner. So wird einmal das Meer mit der dünnen Wasserrinne verglichen, die der Gärtner zur Bewässerung um sein Beet zieht. Beim übernächsten Hinunterschauen aber ist die im Meere ruhende Erde gar nur so groß wie ein Brotfladen im Korbteller. Schließlich graust dem Helden: „Ich will nicht zum Himmel aufsteigen" erklärt er dem Adler, und nun stürzt er, noch fern vom Ziel, in der Hälfte der Aufstiegzeit wieder hinab auf die Erde.

*) Siehe Anhang 2 auf S. 200.

Zur richtigen Würdigung des Zeugnisses, das in den Vergleichen der Größe von Land und Meer mit anderen Gegenständen liegt, hat man sich noch folgendes vor Augen zu halten.

Wichtig ist es vor allem, daß wir nicht die, vielleicht ohne Nachhall gebliebene, gelegentliche Beobachtung eines einzelnen Mannes vor uns haben, sondern eine Stelle aus einem Dichtwerk, das gewiß in vieler Menschen Munde oder Händen gewesen ist.

Dann aber liegt gerade in der dichterischen Natur des Schriftstücks und dem Phantastischen der besprochenen Handlung der besondere Wert des Zeugnisses. Denn daß man die Beobachtung sogar in einem Kunstwerk zum Aufbau und zur Verlebendigung eines übernatürlichen, von Niemand erlebten Vorganges nachschaffend benutzt, zeigt besonders eindringlich, wie selbstverständlich es den Leuten dieser Zeit war, daß sich Gegenstände, die sich entfernen, verkleinern. Und was der Dichter mit Bewußtsein erfaßt hat, muß dem geübten, stets auf die sinnliche Welt eingestellten Auge des bildenden Künstlers mindestens ebenso vertraut gewesen sein.

Die älteste Handschrift, in der uns gerade dieser Teil der Dichtung erhalten ist, stammt aus der Bücherei des Assyrerkönigs Assurbanipal in Ninive, der von 668 bis 628 v. Chr. geherrscht hat. Zwar ist auch noch ein Bruchstück derselben Dichtung aus der Zeit des Königs Hammurapi (um 1900 v. Chr.) aufgetaucht, aber es behandelt zufällig nicht die Himmelfahrtstelle, die uns ja allein hier angeht. Wir können also nicht sagen, ob schon diese ältere Handschrift die Beobachtung des allmählichen Schwindens der Welt enthalten hat. Aber mag die Stelle dort auch anders gelautet haben: uns genügen schon die Tontafeln aus Assurbanipals Sammlungen. Denn im siebenten Jahrhundert v. Chr. kann in der Kunst der ganzen Welt nicht an die zeichnerische Ausnutzung einer solchen Beobachtung gedacht werden, am Euphrat und Tigris sowenig wie am Nil und in Griechenland. Bei der Natur der Handschrift aus Ninive, die ja nur eine Büchereiabschrift ist, liegt es zudem auf der Hand, daß die Urschrift auf jeden Fall noch um ein Gutes, gewiß um einige Jahrhunderte, älter sein wird.

Durch diese Stelle des Etana-Mythos ist also der Beweis geliefert, daß wir nicht mehr zwischen den oben genannten Möglichkeiten frei wählen können, sondern, daß es falsch ist, anzunehmen, es habe bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. in der Vorstellung des Menschen keine ausreichenden Erinnerungsbilder für perspektivische Verkürzungen gegeben. Im Gegenteil, es zeigt sich, daß man die Erscheinung gut

genug mit Bewußtsein gekannt und mit Aufmerksamkeit betrachtet, aber doch nicht für die Malerei verwendet hat*.

Weiter unten+ werden wir sehen, daß auch das scheinbare Ansteigen der Erdoberfläche zum Horizont vielleicht schon viele Jahrhunderte ehe es in der Kunst erscheint, in der Sprache seinen Ausdruck gefunden hat durch Wendungen, die unserem „die hohe See" entsprechen.

Buchstäblich genommen gilt unser Beweis natürlich nur für diese eine Art von Verkürzungen. Aber in Wirklichkeit hat er Kraft auch für alle andern. Denn es ist in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, daß gerade zur Wiedergabe der im Dichtwerk beschriebenen Erscheinung, zur Verkleinerung von Figuren, um ihre Ferne anzudeuten, auch die griechische Zeichenkunst sich erst zu allerletzt entschlossen hat. Ferner sind andere Dinge, selbst Winkelverschiebungen usw., durch ihr vereinzeltes Vorkommen auch in altägyptischen Zeichnungen als beobachtet erwiesen.

So ist denn unsere Aufgabe durch diese Feststellungen nicht einfacher, sondern verwickelter geworden. Wir sind nun verpflichtet, nach einleuchtenden Gründen dafür zu suchen, warum man etwas, was man gut genug kennt, beim Zeichnen nicht verwendet.

Die Meisten pflegen auf diese Frage sofort mit der „Schwierigkeit" der Perspektive zu kommen. Das beruht auf dem Mißverständnis, als ob es auf eine genau richtige Perspektive ankäme. Die hat es ja aber auch im ganzen klassischen Altertum noch nicht gegeben, und so hat diese Forderung hier ganz auszuscheiden. Daß die ungefähre, erfahrungsmäßige Perspektive für Zeichenkünstler wie die ägyptischen „zu schwer" gewesen sei, wird im Ernst niemand behaupten wollen.

Zur Erkenntnis der Wahrheit hilft uns ein gewichtiges Zeugnis aus dem Altertum. Es ist die bekannte Stelle in Platons Staat×, in der er[34a], wie so oft, gegen die „nachbildenden" Künste eifert, und sich fast erregt über die „Täuschungen" der perspektivischen Malerei: Sie rechne auf die schlechten Teile unserer Seele, die ihr Urteil nicht durch Messen, Zählen und Wägen zu läutern streben, sondern den trügerischen Sinneseindruck ruhig hinnehmen. „Selbst also schlecht und mit Schlechtem vereint (da sie sich nicht auf die allein wahren ewigen Urbilder der Dinge, sondern auf deren schlechte und täuschende irdische Abbilder richtet), bringt die perspektivische Malerei auch nur Schlechtes hervor."

---

*) Ähnliches S. 66. +) Siehe S. 130. ×) Platon, Staat, S. 602 C.

Man ist vielleicht geneigt, diese Äußerung Platons nicht als vollen Beweis in unserer Sache gelten zu lassen, da es sich um einen Philosophen handele, dem solche Anschauung vortrefflich in seine Lehre paßte. Dieselbe Abneigung gegen die perspektivische Malerei als ein trügerisches, verzerrtes Abbild der Wirklichkeit spricht aber auch aus den Zeugnissen, die von anderer Seite her dem des Philosophen zur Stütze dienen. Es sind dies Äußerungen von Kindern, die zu zeichnen anfangen, und von Erwachsenen, die mit der perspektivischen Zeichenkunst nicht vertraut sind. Seit man in den letzten Jahrzehnten den Zeichenversuchen unserer Kinder und der heutigen ungebildeten Menschen eingehendere Aufmerksamkeit geschenkt hat, wissen wir, daß die Erscheinungen dort so gut wie völlig dieselben sind wie bei den alten Völkern vor den Griechen, daß vor allem die perspektivischen Verkürzungen hier wie dort fehlen. Wir können also mit Fug und Recht Äußerungen von Kindern und zeichnerisch ungebildeten Erwachsenen zur Deutung der Erscheinungen in den „vorgriechischen" Zeichenwerken benutzen.

Mir ist von jemand[35], der viele Kinder in den Anfangsgründen des Zeichnens unterrichtet hat, erzählt worden, daß wiederholt Schüler, die eine runde vor ihnen stehende Schale nachzeichnen sollten, perspektivisch leidlich richtig die obere Öffnung als Langrund ansetzten, dann aber sie eilig wegwischten mit der Äußerung: „Nein, das ist ja nicht so", und nun dieses Rund zum Kreise erweiterten*.

Ganz dasselbe empfand ein Schwarzwaldbauer, von dem mir ein befreundeter Maler[36] erzählte. Der Maler zeichnete das Haus des Bauern, der danebenstehend zuschaute. Kaum hatte der Künstler die Giebelseite angegeben und zog die Linie der oberen Dachkante nach dem tiefer liegenden Augenpunkte schräg abfallend, als jener die Arbeit plötzlich unterbrach, indem er mit dem Zeigefinger auf diesen letzten Strich deutete und höchst erstaunt fragte: „Ja warum machen Sie denn die Dachkante so schief, mein Haus ist doch nicht schief".

Ich führe aus der langen Reihe ähnlicher Beispiele nur noch eines an, da es zufällig aus dem heutigen Ägypten stammt. Mein Gewährsmann[37] zeichnete auf Wunsch einen am Hofe des Vizekönigs angestellten Eingeborenen der besseren Stände. Der Mann sah das Bild an, schien erst zufrieden und wollte das Blatt haben, besann sich aber dann und meinte, er möge es nicht, denn es sei nicht richtig. Auf die Frage, was er denn daran auszusetzen habe, antwortete er, sein Schnurrbart sei doch auf beiden Seiten gleich lang, der Zeichner habe ihn nur auf der

---

*) Vgl. S. 64 mit Abb. 13.

einen Seite richtig, auf der andern Seite viel zu klein gezeichnet. Er war nicht davon zu überzeugen, daß die Zeichnung richtig sei, sondern wiederholte nur immer, sein Schnurrbart sei auf beiden Seiten gleich lang und müsse auch gleich lang gezeichnet werden. Er hat schließlich wirklich das Bildchen garnicht angenommen.

Alle diese Beispiele sind untereinander verschieden und doch auch wieder gleich. Wir haben einerseits den grübelnden Philosophen, der die Erscheinungen gut kennt, und das Kind, das sie bemerkt, aber sich selbst verbessert, andererseits den Bauern und den ägyptischen Beamten, die niemals von sich aus die perspektivischen Verkürzungen bemerkt haben. Alle diese vier verschiedenen Leute weisen die Erscheinung, wenn sie ihnen näher gebracht wird, aus demselben Grundgedanken heraus von sich: Vielfältige Erfahrung, die bewußt geworden oder unbewußt geblieben sein kann, hat sie gelehrt[38], die perspektivischen Erscheinungen zu berichtigen, als Täuschungen und Fehler, die die wirkliche Form der Dinge verzerren. Millionen von Malen geht die Berichtigung im Innern des Menschen sicher und selbstverständlich vor sich, so daß nur selten Jemand vor eine freie Entscheidung gestellt wird. Wo aber der Widerstreit gefühlt wird und Worte findet, da tönt uns überall dies: „Das Ding ist nicht so" entgegen. Wir haben also ein gutes Recht, die Scheu vor dem Widerspruch zwischen dem perspektivischen Sinneseindrucke und der bekannten Wirklichkeit für die eigentlich treibende Empfindung beim Vermeiden der perspektivischen Verkürzungen in der Malerei anzusehen.

Es geht aus diesen Darlegungen deutlich hervor, daß es sich bei dem Gegensatz zwischen der perspektivischen Malerei und der, die keine Verkürzungen kennt, nicht in erster Linie um einen Gradunterschied in der Ausbildung des künstlerischen Sehens handelt, sondern vor allem um einen Wechsel zwischen zwei von Grund aus entgegengesetzten Standpunkten in der Wiedergabe der Sinnenwelt. Auf dem uns heute vertrauten ist man bestrebt, den täuschenden Sinneseindruck mit möglichster Treue wiederzugeben, auf dem andern dagegen bemüht man sich, soweit es die augenblickliche Teilnahme und die erlangte Kenntnis gestatten, die Dinge in ihrer gegenständlichen Wirklichkeit darzustellen, ohne die Zufälligkeiten der Verkürzungen, Schatten usw. Goethe spricht, wie das meiner Arbeit vorgesetzte Losungswort zeigt, ganz in unserem Sinne über „den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände, als um ihre Erscheinung zu tun ist". Wer mag wohl den treffenden Ausdruck, den er offenbar anderswoher aufnimmt,

geprägt haben? Wenn Helmholtz einmal sagt[30], das getreue Abbild der Natur könne, da das Gemälde auf einer Fläche auszuführen sei, selbstverständlich nur eine getreue perspektivische Ansicht der darzustellenden Körper sein, so ist der Satz in dieser Allgemeinheit falsch. Er gilt „selbstverständlich" nur, wenn man ein „für uns heute" einschiebt.

Hält man sich vor Augen, daß selbst aus der besten perspektivischen Zeichnung so gut wie nie eine richtige Vorstellung vom Verhältnis der Tiefenmaße zu den andern zu erhalten ist, sobald nicht andere Hilfsmittel dazu kommen und uns nicht die dargestellten Gegenstände an sich, oder durch Ähnlichkeit mit anderen bekannt sind, so wird man zugeben, daß in der Tat die perspektivische Malerei in gewisser Beziehung ein Opfer in der Wiedergabe der Wirklichkeit, einen Verzicht auf die Genauigkeit der Aussagen von den Eigenschaften der Körper erfordert. Man kann sich wohl denken, daß, wenn es zwischen einem Ägypter und einem Griechen nach dem fünften Jahrhundert v. Chr. zu einer Erörterung über ihre Malerei gekommen wäre, der Ägypter sich mit einem Schein des Rechts gegen die „Malerei der Täuschung" gewendet hätte, und zwar mit Gründen, die den Platonischen aufs Haar glichen. Er könnte seine Malerei als die Wirklichkeitsmalerei der Trugkunst gegenübergestellt haben. Man sehe z. B., wie an ägyptischen Zeichnungen oft eigentlich alle drei Körpermaße Länge, Breite und Höhe, in ihrem Verhältnis zu einander abzugreifen sind (Abb. 10), was das perspektivische Bild nie bieten kann. Es ist übrigens wertvoll, daß wir in einer bekannten Stelle seiner Gesetze* wohl ein unmittelbares Urteil Platons über die ägyptische Malerei haben, in welchem er ihr Festhalten an den „alten Gesetzen", d. h. doch wohl gegenüber den eindringenden Neuerungen, lobt. Ich habe von der Stelle durchaus den Eindruck, daß sie auf eigner Anschauung beruht.

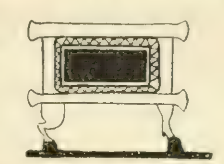


Abb. 10.
Stuhl, mit Sitz in Aufsicht. aR.

Wie ich schon oben kurz angedeutet habe, ist das perspektivische Zeichnen nicht etwa eine notwendig überall von selbst eintretende Entwicklungsstufe+. Vielmehr sind von allen bisher bekannt gewordenen Völkern der Erde die Griechen das einzige gewesen, das selbständig den Schritt gewagt hat, dieses „Opfer des Verstandes" zu bringen, also auf das angeblich Wirkliche, auf das Wissen von den Dingen, zu

*) Platon, Gesetze, S. 656. +) Siehe die Anm. auf S. 5.

verzichten und grundsätzlich eben die schöne Welt des Scheins, wie sie uns unser Auge perspektivisch verschoben vorspiegelt, zu zeichnen. Wie kein Kind ohne Anleitung dazu kommt, die Verkürzungen mehr als gelegentlich[40] zu verwenden, so ist kein Volk auf der Erde ohne Beeinflussung durch die Griechen dazu gelangt. Alle anderen Völker, die perspektivisch gezeichnet haben oder zeichnen, haben das von jenen übernommen, also auch die Ostasiaten[41], diese über Turkestan und Indien.

Die scheinbare Beschränkung der Zeichenkunst bei diesem Schritt vom unperspektivischen Zeichnen, das ja, wie wir noch genauer sehen werden, der Auffassung des Zeichners den allerweitesten Spielraum läßt, zum perspektivischen, das ihn, wenn streng durchgeführt, fest bindet, sobald er einmal seinen Standpunkt gewählt hat (S. 87), — diese scheinbare Beschränkung bedeutet in Wirklichkeit eine gewaltige Steigerung der Ausdrucksmittel, und ist unter anderen eine der größten Taten der Griechen in der Kunst, für die ihnen die Menschheit ewig dankbar sein muß. Durch die Entscheidung der griechischen Künstler des fünften Jahrhunderts v. Chr. ist erst die Zeichenkunst für alle Zeiten auf den rechten festen Boden gestellt worden. Erst dadurch ist sie von dem fortwährenden Schwanken zwischen den Sinneseindrücken des Malers und der Wirklichkeit des Gegenstandes, zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, erlöst worden, zwischen denen ja die Kunst, die keine Perspektive benutzt, wie wir sehen werden, beim Zeichnen beständig hin und her pendelt. Durch die vollendete Ausbildung des Verfahrens zur Herstellung von Werkzeichnungen ist später auch dem Streben nach zeichnerischer Darstellung der gegenständlichen Wirklichkeit ein Feld geschaffen worden[21b].

Es erscheint mir als eine der merkwürdigsten Tatsachen, daß dieser Umschwung in dem Verhältnis zur Sinnenwelt eben nur in Griechenland selbständig entstanden und gerade seit dem Jahre 500 v. Chr. immer entschiedener hervorgetreten ist. So ohne Gedanken, wie man es gewöhnlich tut, können wir das unmöglich hinnehmen. Agatharchos von Samos, seit 460 v. Chr., und vor allem Apollodoros von Athen (der σκιαγράφος „Schattenmaler")[42], ein Geschlecht später, galten der Nachwelt als die „Erfinder" der Perspektive, die, wie ihr griechischer Name (σκιαγραφία „Schattenmalerei") zeigt, in ihrer Entstehung eng mit der Einführung des Schattens in die Malerei verbunden gewesen sein muß.

Es ist nun zu beachten, daß all dieses gerade zu der Zeit geschehen ist, wo auch in der Philosophie die Fragen nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der Erscheinungswelt die besten Köpfe des Volkes be-

schäftigt haben. Von Empedokles sind uns sogar schon Gedanken über den körperlichen Vorgang des Sehens überliefert. Mir scheint das Zusammentreffen kein Zufall zu sein, sondern auf einem inneren Zusammenhang zu beruhen. Die Philosophie allein war es natürlich nicht, die den gewaltigen Umschwung schuf; die indische Philosophie hat unabhängig vielleicht ähnliche Gedanken über Schein und Sein gehegt. Daß in Griechenland solche Fragen in einem so sinnenfreudigen, „zum Sehen geborenen, zum Schauen bestellten" Volke sich regten, das war das Entscheidende. Und es war nicht so, daß etwa die Künstler unmittelbar bei den Philosophen in die Lehre gegangen wären; sondern die Zeit war eben durch jene Weisen bereitet, und man war erst durch die aufrüttelnde Wirkung der Philosophie zu einer solchen inneren Freiheit gegenüber der Außenwelt gelangt, daß der Gedanke, die perspektivischen Erscheinungen grundsätzlich wiederzugeben, entstehen und Fuß fassen konnte. Die früheren Zeiten und Völker wiesen in ihrer Befangenheit die Versuchung, den Schein nachzubilden, auf der Schwelle ab. Bei ihnen mußten all die gelegentlichen Beobachtungen ohne Frucht bleiben, und erst im Griechenland des fünften Jahrhunderts konnte die perspektivische Malerei erwachen. Schließlich haben also doch auch die Künstler, die die perspektivische Malerei schufen, ihre Entscheidung in den ihre Zeit bewegenden Fragen der Erkenntnistheorie getroffen.

Vielleicht haben wir selbst in unserer Zeit eine nicht unähnliche Berührung zwischen Wissenschaft und Kunst erlebt. Denn die gründliche Zerlegung und Verarbeitung gewisser Farbenerscheinungen durch impressionistische Maler wird nicht ohne inneren Zusammenhang sein mit den einige Jahrzehnte vorher wieder lebhafter einsetzenden optischen Studien auf diesem Gebiete.

Völker, die weniger fest als die Ägypter in sich geschlossen waren, haben unter dem Eindruck der Ausstrahlungen griechischer Kunst, die zu ihnen drangen, auch den Gedanken an die Verwertung der Perspektive aufgenommen. Dabei gibt es auf den räumlichen Wegen nach Westen und Osten und dem zeitlichen zur Renaissance lange Strecken, wo die Perspektive zwar vorhanden geblieben ist, aber gleichsam in ruhendem Zustande. Wenn sie am Ende dieser darin toten Strecken aufgelebt und kräftig wirksam geworden ist, so haben dazu natürlich wieder besondere Voraussetzungen im Geistesleben der Völker gehört*.

---

*) Vgl. S. 18 unten sowie S. 96. Vieles Ähnliche bei R. Kautzsch, Begriff der Entwicklung usw., 7. Frankfurter Universitätsrede, 1917.

In Ostasien ist man über das Versuchsmäßige nicht hinausgegangen, wenn es auch eine sehr hohe und eigentümliche Ausbildung erfahren hat, die sich bewußt von der in Europa um 1500 n. Chr. geschehenen fern hält.

In der italienischen Renaissance aber hat die Perspektive auch ihre wissenschaftliche Vollendung gefunden. Es ist eine müßige Grübelei, ob die Perspektive hier auch ohne die Anregung durch die Alten entstanden wäre, denn Tatsachen wie die, daß aus dem Altertum ein Keim überliefert war, lassen sich aus der Geschichte nicht versuchsweise entfernen. Allerdings muß im Geiste der Zeit etwas gelegen haben, was die Fortsetzung über das Alte hinausgetrieben hat. Da scheint es denn offenbar, daß die Vollendung der Perspektive mit dem beginnenden neuen Leben in den Naturwissenschaften eng verkettet ist[43]. Daß an sich in der Perspektive der innere Zwang zur mathematischen Vollendung nicht liegt, zeigen eben die griechisch-römische, die mittelalterliche und die ostasiatische Kunst. Diese Vollendung ist ja auch vielleicht im Grunde mehr Sache der Wissenschaft als der Kunst.

In Ägypten war an eine Übernahme der Perspektive im fünften Jahrhundert v. Chr. nicht mehr zu denken. Denn damals war die ägyptische Kunst schon längst in jenem Zustande, wo man mit dem Hochmut eines uralten Kulturvolkes sich bewußt in sich verschloß und das Heil darin fand, das Erbe der Väter, unverändert wie man glaubte, festzuhalten. Da gilt das Alte als gut, schon weil es alt ist. Tausend Jahre früher hätte die neue Anregung, wenn überhaupt der Schöpfergeist des ägyptischen Volkes sich ihr geneigt gezeigt hätte, fruchtbareren, besser bereiteten Boden gefunden. Im Übrigen darf man doch auch nicht vergessen, daß das Bekenntnis zur Perspektive, rein ästhetisch genommen, der ägyptischen Kunst keinen höheren Wert verliehen hätte. Es würden nur für uns in der Perspektive Erzogenen einige Hemmungen im Genuß wegfallen.

Wir haben schon angedeutet, daß die perspektivische Malerei nicht auf einmal fertig durchgeführt herausgesprungen ist, sondern daß sie lange Zeit gebraucht hat, bis sie, selbst nur rein erfahrungsgemäß und ungefähr, die Erscheinungen zu beherrschen gelernt hat, und noch viel länger, bis sie in den Stand gekommen ist, jede Ansicht perspektivisch fehlerfrei zu entwerfen. Auge und Formgedächtnis, innerhalb der bisherigen Art allmählich vortrefflich geschult, haben sich nur schwer und Schritt für Schritt der Wiedergabe der perspektivischen Erscheinungen

angepaßt. Zwischen uns und der Wirklichkeit steht auch in dieser Beziehung als schwer überwindliches Hemmnis unser eigener Gedanke. Ja, es gibt im Laufe der Geschichte immer wieder Zeiten, wo die in jedem Menschen stets vorhandenen und nur niedergehaltenen Gegenkräfte sehr stark sich regen und nach oben drängen, wo die Perspektive „ruht", wie wir es genannt haben, wenn auch an ein völliges Aufgeben des Grundsatzes nicht mehr gedacht wird und zu denken ist. Ich erinnere nur an das Ende der römischen Kaiserzeit und die byzantinische Kunst.

Erleben wir doch auch heute die merkwürdige Tatsache, daß gewisse Richtungen in der Malerei die Perspektive, die sie offenbar als ein drückendes Joch, als beengende Schranke empfinden*, teilweise, und diesmal bewußt, wieder abzustoßen suchen. Heute ist es allerdings nicht das Wissen um die Dinge, was zum Widerstand gegen die Perspektive treibt. Trotzdem hilft uns das Verstehen des Neuen dazu, auch das Alte richtiger aufzufassen. Gewiß sind zwar unsere Verhältnisse heute andere als die alten, und sicher dürfen wir nicht leichtsinnig den alten Meistern Gedanken von heute unterschieben. Aber doch mahnen uns auch diese neueren Bestrebungen mit ihren das Naturbild oft völlig verschiebenden Formen, das, was uns an der Naturwiedergabe der altägyptischen Bilder zeichnerisch fremdartig berührt, nicht einzig und allein an dem zu messen, was von außen an den Künstler herantritt, an den Naturformen, sondern nie zu vergessen, daß darin auch das mitspielt, was der Künstler aus seinem Innersten den Dingen entgegenbringt, vor allem der bauliche und der ornamentische Gestaltungstrieb, wenn man die Ausdrücke hier nicht mißverstehen will+. Und es seien doch die, welche sich bei ägyptischen Bildern am Fehlen der Perspektive ärgern, mit einem Wort daran erinnert, daß sie meist gar nicht ahnen, wie wenige wirklich genau durchgeführte Perspektiven die Malerei zeigt und — verträgt[44].

Wie die perspektivische Malerei so lange braucht, bis sie sich rein zeigt, so offenbart auf der andern Seite auch die Malerei ohne Perspektive ihre Grundzüge in der nacktesten Gestalt, wie wir sehen werden, nur in den Zeichnungen der kleinen Kinder und der Naturvölker. Je mehr Geschlechter von Künstlern gearbeitet haben, um so häufiger werden sie, da sie ja immer Sinneseindrücke zu verarbeiten haben, zu gewissen Anpassungen an diese veranlaßt.

---

*) Vgl. S. 54; 87. +) Vgl. S. 24; 96.

Das Wesen des größten Teiles der Werke der ägyptischen Flächenkunst als „vorgriechischer" Zeichnung wäre mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen, und ist seiner Natur nach geschichtlos, also durch die ganze Zeit der ägyptischen Geschichte sich gleich geblieben. Die Belege für diese Erscheinungen können daher aus allen Zeiten genommen werden. Dagegen fordern jene Anpassungen an die Sinneseindrücke von Körperlichkeit und Raumtiefe die Darlegung ihrer Entwicklung, die anziehend genug ist, und die im Grunde den eigentlichen Inhalt der Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst als Naturwiedergabe bildet. Für diesen Teil müssen also die Belege sorgfältig nach der Zeit ihrer Entstehung geschieden werden.

5.

Die Entwicklung der Körper- und Raumdarstellung in der ägyptischen Zeichenkunst.

Im Folgenden wird uns nicht so wie im vorigen Abschnitt das beschäftigen, was wir an den ägyptischen Zeichnungen zu vermissen pflegen, sondern vielmehr das, was da ist; d. h. wir wollen uns nun das Verfahren verständlich machen, das die ägyptische Kunst beim Zeichnen der Körper und des Raumes einschlägt.

Da kann ich dem Leser am Anfang eine kurze Überlegung darüber nicht ganz ersparen, von welchem Punkte an in der Entwicklung des Menschen wir von Kunst sprechen wollen. Denn davon hängt für die Auffassung von aller Kunst sehr viel ab. Ich nehme als Anfang der menschlichen Kunstübung den Augenblick, wo nicht mehr ein dem bloßen Bewegungstriebe entsprungenes, ungezügeltes Spiel, nicht mehr eine rein durch den Zweck bestimmte Form erscheint, sondern ein, wenn auch noch so einfacher Rhythmus, eine, wenn auch noch so einfache Form, die keine Spur irgend eines Naturvorbildes zu enthalten brauchen, sich bewußt für menschliche Sinne darzustellen anfangen. Damit ist die Naturnachbildung als etwas gekennzeichnet, was zwar eng mit der Kunst verflochten ist, so daß „die Natur die ewige Quelle" wird, „aus der auch der Vollkommenste nie aufhören darf, fortdauernd zu schöpfen", Sporn zugleich und Zügel der Phantasie, was aber im eigentlichen künstlerischen Schaffen stets als ein Kleid, nicht als das Wesen erscheint. Auf große Gebiete, die Niemand von der Kunst wird ausschließen wollen, trifft zudem die Naturnachbildung gar nicht oder doch nur in sehr beschränktem Maße zu. Die großen griechischen Schöpfer der Kunstforschung, Platon und Aristoteles, die die naturnachbildende Art der Kunst überstark betonten, haben durch das Gewicht ihrer Namen die Wissenschaft lange auf dem Abwege festgehalten.

Bei dem Versuche, über den zeichnerischen Aufbau der ägyptischen Bilder Klarheit zu gewinnen, werden wir zuerst die einfachen, dann die

vielgliedrigen Körper betrachten, und schließlich, in den Gruppen aus mehreren Einzelkörpern, die Ansätze zur Raumwiedergabe, soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann. Die Grenzen zwischen den einzelnen Abschnitten lassen sich allerdings nicht haarscharf ziehen; wir rechnen z. B. gelegentlich zwei oder mehrere eng verbundene Einzelkörper schon zu den vielgliedrigen Körpern usw.

Zur Vorbereitung mag es mir gestattet sein, den Blick des Lesers auf ein anderes Gebiet zu lenken, wo die Gesamtheit der Erscheinungen eine gewisse Ähnlichkeit in ihrem Ablauf zeigt. Es ist die Geschichte der menschlichen Sprache[44A].

Wir sehen, daß die einfachsten Sprachen lauter kurze, meist einsilbige Worte haben, die sinnlich faßbare Dinge bezeichnen. Die verfeinerten Begriffswendungen bilden sich daraus dann so, daß diese Grundworte, die daneben noch selbständig lebendig vorkommen, unverändert, oft in größerer Zahl, aneinandergeleimt werden. So besteht das nubische Wort für herbeirufen aus den Einzelwörtern *ûwe* „rufen", *ed* „nehmen", *ta* „kommen": *uwédta.* Auf diesem Wege beharren viele Sprachen, darunter auch bedeutende Kultursprachen. Andre aber gehen von da ab andere Wege. In ihnen verlieren gewisse dieser Worte allmählich ihr Eigenleben, werden zu unselbständigen Formworten u. dgl. verkürzt und verschliffen. Wenn im Nubischen *ūwedta-ir-sum* heißt „er rief sie herbei", so wird man *ir*, das das vielfache Objekt bezeichnet, und *sum*, das Formwort der 3. sing. impf., im heutigen Nubischen vergeblich als Einzelworte suchen. Aber auch andere beliebige Worte werden unter dem Druck der zusammenfassenden, fortlaufenden Rede, wenn sie im Wellental des Tones stehen, wohl so verschweißt, daß sie den auf dem Wellenberge stehenden Worten sich auch in der Form völlig unterordnen: aus einem *essi tôd wēkki* wird dann *essôdĕki.*

So geht es, wie wir sehen werden, auch in der Zeichenkunst, soweit sie in die Perspektive mündet. Auch hier werden die Teile vielgliedriger Körper und Gruppen erst fast selbständig neben einander gestellt, dann ohne Verkürzungen zusammengesetzt, und schließlich tritt unter dem Druck der Zusammenfassung Verkürzen und Unterordnen der Teile untereinander auf. Zeitlich allerdings entsprechen die Vorgänge in Sprache und Zeichnung eines Volkes einander keineswegs.

In das Wesen der nichtperspektivischen Zeichenkunst kann man erst einen tieferen Einblick bekommen, wenn man den lange verächtlich angesehenen Zeichnungen der Kinder und der sogenannten Naturvölker

nähergetreten ist. Die Sprachforschung hat ja auf ihrem eignen Gebiete entsprechende Erfahrungen gemacht. Daß jene niedrigstehenden Zeichnungen untereinander und mit den hohen „vorgriechischen" Kunstwerken im Urgrund der zeichnerischen Naturwiedergabe verwandt sind, ist eine der fruchtbarsten Entdeckungen in der wissenschaftlichen Arbeit an der „vorgriechischen" Zeichenkunst[45], und unsere Untersuchung wird auch ihrerseits dazu beitragen, die Richtigkeit des Satzes zu bestätigen. Wäre es uns hier nur darum zu tun, die Tatsachen äußerlich festzustellen, so könnten wir ja beim Ägyptischen allein bleiben und jene Kinder und Wilden beiseite lassen. Aber wo es sich, wie für uns, vor allem um die innere Deutung handelt, kommt man nicht aus, ohne auf sie zurückzugreifen.

Denn gerade weil man im Ägyptischen die Erscheinungen an einer hohen Kunst kennen lernt, steht, wer sich auf es beschränkt, meist unter dem täuschenden Eindruck, daß man in der ägyptischen Zeichenkunst eine ertüftelte Lehre, ein im Grunde blut- und lebloses Wesen vor sich habe. Diese Vorstellung ist denn auch aus der Fachsprache, mit der diese Dinge in den Arbeiten über ägyptische Kunst behandelt werden, auch heute noch nicht verschwunden[46]. Da wird gesagt, der Ägypter habe zum Zeichnen Dinge „projiziert, umgeklappt, in die Höhe gehoben" oder sonst zu einander verschoben, „im Schnitt gezeichnet" usw. Solche bequemen Worte, die vom Standpunkt unserer heutigen Naturbetrachtung gewählt sind, wird man der Kürze wegen nicht mehr entbehren wollen, sie legen aber nur zu sehr die Gefahr nahe, daß sie trotz aller Vorsicht sich wie ein Nebel zwischen uns und die Wahrheit schieben.

Hält man sich dagegen stets die Einsicht lebendig, daß die Grundzüge der ägyptischen Körper- und Raumdarstellung sich mit denen der primitiven decken, und verbindet man stets Beispiele aus der einen mit solchen aus der andern, so bleibt man im frischen Leben, ist gegen Täuschungen besser geschützt, und hat sich ein Rüstzeug mit wichtigen Vorzügen gewonnen. Denn das wichtigste ist doch, daß die Kinder und Naturvölker uns jederzeit noch unmittelbar mit Worten Auskunft geben oder von uns durch vorsichtige Versuche[48 69c] befragt werden können, während die alten Künstler tot sind und uns ihre Gedanken und Gefühle nicht mehr sagen können.

Ich werde meist gerade solche Bilder heranziehen, die den kindlichen Geist am deutlichsten zeigen. Denn sie sind noch frei von den Einflüssen der Überlieferung usw., und führen daher am nächsten an die Quelle heran.

Hätten wir eigens die Zeichnungen der Kinder und Ungebildeten vor dem Einfluß der Perspektive zu behandeln, so müßten wir die auch

in ihnen spürbaren Entwicklungstufen zu scheiden suchen. Hier aber brauchen wir das nicht, sondern dürfen sie als ein Ganzes nehmen, zumal die Eigenheiten der früheren Stufen meist auch noch auf den höheren, wenn auch weniger schroff, sich zeigen.

Ganz flache Körper. Gehen wir vom Einfachsten aus, und denken wir uns als die Vorlage eines Zeichners zuerst einen Körper, von dessen drei Ausdehnungen die eine fast garnicht in Betracht kommt, so daß er im Wesentlichen nur zwei Ausdehnungen hat, also fast nur eine Fläche bildet: etwa ein Baumblatt. Legen wir einem Kinde das Blatt so als Muster vor Augen, daß es ihm nur in starker Verkürzung erscheint: sobald das Kind das Blatt als solches erkennt, wird das entstehende Bild genau so aussehen wie ein aus dem Kopfe gezeichnetes, d. h. es wird immer ein Bild der Oberaufsicht sein, ohne jede Spur einer perspektivischen Verkürzung. Das Bild wird eben selbst beim Zeichnen nach der Natur nicht unmittelbar der Wahrnehmung nachgeschaffen, sondern fast ganz aus dem Schatze der im Zeichner aufgestapelten Erinnerungsbilder an solche Blätter, aus der Vorstellung heraus gestaltet.

Man weiß, welch große Rolle in der künstlerischen Tätigkeit das Gedächtnis spielt, eine so große, daß Helmholtz in einem seiner schönen Aufsätze* den Begriff Künstler unter einem bestimmten einseitigen Gesichtspunkte umschreiben konnte als Menschen, „deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder (an Sinneseindrücke) vorzugsweise treu ist". Das gilt von den heutigen ebenso wie von den ägyptischen und den primitiven Künstlern. Im Gedächtnis eines Jeden müssen sich Mengen verschiedener Vorstellungen aufsammeln, auch verschiedene von demselben Gegenstande. Von den vielen Bildern einunddesselben Körpers werden aber bei dem „vorgriechischen" Künstler, der den im vorigen Kapitel geschilderten Schritt zur völligen Hingabe an den Sinneseindruck noch nicht getan hat, nur einige wenige wirksam. Diese Beschränkung ist die Folge einer Auslese, die größtenteils unbewußt durch Zusammenstellen des sachlich Gleichartigen, Vergleichen dieser Vorstellungsbilder unter sich und mit denen verwandter Gegenstände, und Aussondern entsteht. Übrig bleiben bei der Auslese nur die Erinnerungsbilder, welche den betreffenden Körper befreit von allen durch bewußte oder unbewußte Erfahrung als solche erkannten Zu-

*) Helmholtz, Optisches, S. 96.

fälligkeiten zeigen, zu denen die Schatten, die Erscheinungen der Luftperspektive und die Verschiebungen der Linienperspektive gehören.

So ist es auch bei dem Kinde, dem wir das Baumblatt zum Abzeichnen vorgelegt haben. Auch dies hat die Blattart in allen möglichen Ansichten gesehen. Aber unter all diesen Sinneseindrücken hat doch aus den genannten Gründen keiner von denen mit perspektivischen Verkürzungen die Kraft, ein wirksames Erinnerungsbild im Kinde zu hinterlassen. Der Zeichnung, auch der nach der Natur, wird nur das Bild des Blattes mit unverkürzten Umrissen zu Grunde gelegt. Es wird dann nach der zeitigen Vorlage vervollständigt[47] und mit den Einzelheiten ausgestattet, die dem Zeichner nach dem Stande der Ausbildung seines Formgedächtnisses gerade einfallen, oder die ihm im Augenblick wichtig erscheinen.

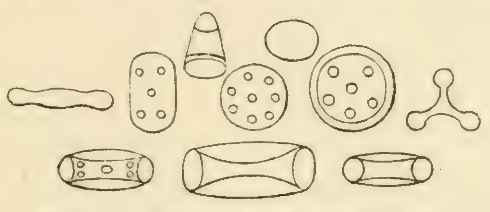


Abb. 11. Ägyptische flache Brote. mR.

Nehmen wir aber an, dem Zeichner sei der ihm vorliegende Gegenstand niemals in anderer als verkürzter Ansicht vor Augen gekommen, und er könne keine Anregung zum Verbessern der Verkürzungen aus ihm bekannten ähnlichen Körpern schöpfen, so wird natürlich auch sein Bild die Zeichen der perspektivischen Verkürzungen aufweisen müssen[38c].

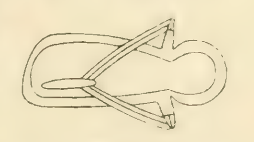


Abb. 12. Sandale von oben. mR.

Für die Beurteilung des Verhaltens zu den perspektivischen Erscheinungen ist es übrigens nicht unwichtig, daß vielleicht manchmal Kinder auch körperlich sich in eine Stellung zum Vorbild bringen, die ihnen ein unverkürztes Bild ergibt[48]. Doch bleibt das noch nachzuprüfen und geschieht jedenfalls nur selten. Meist wird rein geistig Stellung genommen.

Als ägyptische Beispiele für die Zeichnung dünner flächiger Dinge mögen dienen die verschiedenen flachen Brotarten (Abb. 11), an denen das alte Ägypten so reich war, eine Sandale (Abb. 12), und schließlich auch Teiche u. dgl., wenn dem Zeichner die Oberfläche allein maßgebend gewesen ist (Taf. 37, 5).

Einheitliche Körper mit drei klaren Ausdehnungen. Bei den bisher besprochenen Dingen gibt es kaum einen Zweifel über die Darstellungsweise. Anders ist es aber schon bei Körpern, die zwar noch in sich einheitlich sind, bei denen sich aber alle drei Ausdehnungen klar darstellen.

Mit einem solchen Körper habe ich bei einem Kinde[49] eine eigentümliche Erfahrung gemacht. Ich hatte ihm eins der gewöhnlichen steil kegelförmigen Gläser so hingestellt, daß ein Einblick in die obere Öffnung kaum möglich war, jedenfalls aber sich diese höchstens als ganz schmales Langrund darbot, das Glas also fast ganz in der Seitenansicht erschien (Abb. 13 b). Zu meiner Überraschung bestand die Zeichnung einfach aus einem Kreise (Abb. 13 a). Der kleine Zeichner hatte sich sein Vorbild angesehen und war wirklich bemüht es darzustellen. Er war aber in dem Augenblick so vollständig beherrscht von dem

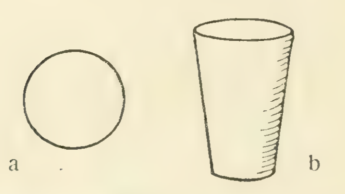


Abb. 13.
Kinderzeichnung (a) nach einem Glase (b).

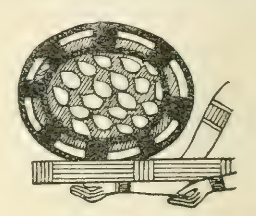


Abb. 14.
Korbteller mit Inhalt. nR.

Gedanken „das Glas ist rund", daß dahinter alles Übrige völlig verschwand. Wir sehen also auch hier wieder, daß das gezeichnete Bild durchaus nicht der reinen Wahrnehmung entspringt, sondern aus der Vorstellung, ja sozusagen verstandesmäßig, entsteht. Da diese Vorstellung bei jedem Menschen verschieden, ja auch bei ein und demselben zu jeder Zeit anders sein kann, ist es klar, daß wir von vorn herein nie sagen können, welche Ansicht eines Körpers in der Zeichnung erscheinen wird: wir müssen auf alles Mögliche gefaßt sein.

In Wirklichkeit wird zwar ein in dem Grade wie Abb. 13a unsinnliches Bild von einem Gefäß wohl nur in Zeichnungen von Kindern, selten in denen Ungebildeter vorkommen; im Ägyptischen nur unter bestimmten Bedingungen, etwa wenn bei einem flachen, noch dazu gemusterten, Gefäß der flache Inhalt gezeigt werden soll (Abb. 14). Die Ägypter haben, wo wir sie kennen lernen, schon längst gefühlt, daß mit der Kreiszeichnung zwar eine Eigenschaft so ziemlich aller weitmündigen Gefäße erfaßt würde, aber eben gerade nicht

die das einzelne Stück unterscheidende. So werden wir, wo es dem Zeichner auf die Form des besonderen Gefäßes ankommt, und das wird fast immer der Fall sein, stets die reine Seitenansicht ▽ finden (z. B. Abb. 64, S. 107); die wenig bezeichnende Oberansicht wird nicht mehr gebraucht.

Bei Körpern, von deren Ausdehnungen die eine die beiden andern beträchtlich überwiegt, wird sich dem Zeichner aus der Erinnerung fast stets die breitere einstellen, und sie wird am liebsten genommen werden. Doch ist das natürlich keine unabänderliche Regel, sondern es lassen sich auch Fälle denken, wo die schmälere Ansicht gewählt wird. Man vergleiche die Sandale von Abb. 15 mit der von Abb. 12 (S. 63) und wird dabei auch merken, warum jede der beiden Ansichten gewählt ist.

Jedenfalls aber wird in der Regel nur eine der möglichen Ansichtsflächen in dem Bilde erscheinen, und die anderen werden ausfallen. Dem Buchstaben nach würde man ja dies Verschwinden ganzer Körperflächen im Bilde schon als Verwendung einer perspektivischen Erscheinung auffassen müssen[50], aber wir tun besser, das lehrt uns die Zeichnung des Glases in Abb. 13a, mit solcher Deutung vorsichtig zu sein.

Abb. 15.
Sandale von der Seite.
mR.

Wollen wir kennzeichnen, welche Ansichten für die Zeichnungen gewählt werden, so haben wir uns damit zu begnügen, daß es immer solche sein müssen, in denen sich die Körper in ihren unterscheidenden Eigenschaften ohne Verkürzungen darbieten. Formelhaft ausgedrückt: Die Körper werden immer so gezeichnet, als ob sie in einer Richtung angesehen wären, die rechtwinklig zu einer ihrer Hauptflächen oder zu der Hauptachse steht.

Sollten aus irgend einem Grunde nicht nur eine, sondern mehrere Flächen des Körpers dem Zeichner wichtig erscheinen, so wird jede einzeln in die Vorstellung gerufen und unverkürzt neben die andern gesetzt.

Eindrücke von der Tiefe der Körper werden uns dabei nicht vermittelt. Besonders lehrreich sind die Fälle, in denen etwa in Wirklichkeit ein Kasten oder ein Stuhl so getragen wird, daß die eine Hand des Tragenden auf der uns zugewendeten, die andere auf der uns unsichtbaren liegt (Abb. 48, S. 89). Im Bilde erscheinen auch die Finger der hinteren Hand auf der uns zugewendeten Kastenseite, als ob es sich nicht um einen tiefen Körper, sondern um ein Brett handle; man vergleiche auch die Art wie die Hand in Taf. 42, 3 den Kopf umfaßt. Um den Begriff des Tragens und Umfassens auszudrücken, brauchten

die Künstler eben diese Hände an diesen Stellen. Auch uns helfen sie zum Verständnis und stören uns nur, wenn unsere Vorstellung besonders auf den sinnlichen Eindruck eingestellt wird. So etwas gehört zu den Dingen, die Goethe[59] einmal als „Hieroglyphen" bezeichnet, „deren jede Kunst bedarf". Wenn in uns eine Zeichnung das Gefühl der Körperlichkeit und der Raumtiefe nicht erregt, so dürfen wir übrigens daraus noch nicht schließen, daß es dem alten Zeichner gefehlt habe. Dafür ist bezeichnend ein Erlebnis, das ich mit einem Kinde[38d] gehabt habe. Es suchte sich zum Abzeichnen die Langseite eines ihm bekannten Hauses mit etwas abgewalmten Seitengiebeln auf. In der Zeichnung erschienen die Walme ganz richtig, dagegen gingen die Seitenränder der großen Dachfläche senkrecht in der Verlängerung der Hauskanten hoch. Die freiwillig gegebene, nicht herausgeforderte, Erklärung des Kindes war: „Die Seitenränder des Daches kann ich nicht schräg zeichnen, denn ich müßte sie ja (vom Papier weg) zu mir her in die Luft ziehen". Ähnliches wird mir auch von anderer Seite berichtet[35]. Man sieht, wie stark die Wahrnehmung der Körperlichkeit sein kann, ohne, selbst beim Zeichnen nach der Natur, Ausdruck zu finden. Die Dachkanten auf dem Papier schräg zu ziehen, wie sie dem Auge des vor der Mitte der Hauswand Stehenden erschienen, fiel dem Kinde nicht ein, aus dem im vorigen Kapitel dargelegten Grunde.

Vielgliedrige einzelne Körper. Die Behandlung der einfachen Körper bleibt dieselbe, wenn sie sich als Teil, oder Teil eines Teiles, dem Bilde eines größeren Gesamtkörpers einfügen müssen.

Am einfachsten ist es auch hier, wenn die Natur des Gesamtkörpers derart ist, daß in der Vorstellung eine beherrschende Ansicht sich festsetzen kann, die alle wesentlichen Teile bietet. Natürlich kann auch für diese Gesamtansicht nur die Forderung gelten, daß der Blick des Beschauers senkrecht auf die Hauptfläche des Körpers zu fallen scheine. In sehr vielen Fällen wird das eine Seitenansicht sein.

Dahin gehört z. B. bei Möbeln die Vorstellung, deren zeichnerischen Niederschlag wir die „vorstellig reine Seitenansicht" nennen wollen (z. B. Taf. 31, 2; 33; 34 usw.). Darin liegt, daß sie nicht aus der Wahrnehmung, sondern aus der Vorstellung entstanden ist, denn aus der rein sinnlichen Wahrnehmung kann ja der Mensch solche Ansichten nicht schöpfen. Es kommen in diesem Falle die vollkommen ausgebildete heutige Werkzeichnung und die ägyptische Kunst von verschiedenem Ausgang im Wesentlichen zum selben Ende. Der heutige

Werkzeichner hilft sich durch die Annahme einer Ansicht aus unendlicher Ferne. Die ägyptische Zeichnung wird vielleicht einfach durch das Schwinden der wirren Vielheit der untergeordneten Nebeneindrücke, vielleicht aber eher aus dem Gedanken entstanden sein, daß die beiden andern, in diesem Bilde nicht sichtbaren, Beine ja genau ebenso wie die sichtbaren, und hinter diesen, unter den Enden der Sitz- oder Liegefläche ständen. Wenigstens hat mir ein sechsjähriger Knabe[51] auf meine Frage, wo denn bei einem von ihm in „vorstellig reiner Seitenansicht" gezeichneten Tische die andern Beine seien, geantwortet: „Dahinter"*.

In der Natur sind die Verhältnisse, was die Verteilung der Glieder anbetrifft, bei Tieren ganz ähnlich wie bei Möbeln. Und doch wird die „vorstellig reine Seitenansicht" auf lebendige Wesen eigentlich nie angewendet. Wenn sich im Ägyptischen Tierfiguren finden, bei denen nur zwei Beine gezeichnet sind, so handelt es sich, wie bei dem Wolf

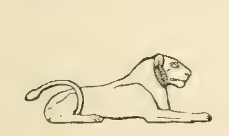


Abb. 16.
Löwe. Schriftzeichen.
aR.



Abb. 17.
Stange mit dem Bilde eines Wolfgottes. aR.

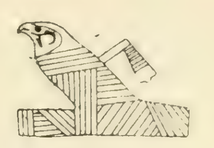


Abb. 18.
Heiliges Falkenbild.
mR.

von Abb. 17+, nicht um Zeichnungen nach lebenden Tieren, sondern um solche nach uralten heiligen Bildern[52]. Auch die Zeichnungen von menschlichen Gestalten, die nur ein Bein sehen lassen (Taf. 44, 1 links), sind ebenso aufzufassen, denn auch bei ihnen geht die Bildform auf vorgeschichtliche Götterbilder zurück, die noch ungetrennte Beine hatten, und denen man später diese geheiligt erscheinende geschlossene Form nicht zu nehmen gewagt hat; ebenso wie gewisse heilige Falkenbilder bis in die späteste Zeit hinein die älteste Gestalt bewahrt haben (Abb. 18). Manche dieser altertümlichen Formen hat man sich, wie die genannten Abbildungen zeigen, später so zurechtgelegt, als ob man eng mit Mumienbinden umschnürte oder in enge Gewänder gehüllte Wesen vor sich habe.

In Zeichnungen nach lebendigen Wesen kenne ich die „vorstellig reine Seitenansicht" der Beine nur bei den vorgestreckten Beinen hundeähnlich liegender Tiere (Abb. 16). Sonst wird immer eine Form ge-

*) Diese Erklärung gilt wohl sicher z. B. für die hohen Säulen in Abb. 43 (S. 84), von denen jede eine ganze Tiefenreihe vertritt. +) Vgl. dazu S. 199.

wählt, die alle Beine erkennen läßt, offenbar, weil man die andere als starr und unlebendig empfindet*. Auch Kinder und Naturvölker ziehen übrigens die Zeichenweise vor, in der bei vierfüßigen Tieren alle vier, beim Vogel und Menschen alle beide Beine angegeben werden, und zwar in einer Art, die bei vierfüßigen Tieren die Vorstellung wiedergibt, daß das Tier an jedem Körperende zwei nebeneinanderstehende Beine hat. Daß dieser Vorstellung entsprechende Bilder sowohl in Kinderzeichnungen wie in ägyptischen (Abb. 19) auch bei Möbeln vorkommen können, ist klar. Selbst am Menschen findet man in den Figuren der Erschlagenen auf der Schiefertafel mit dem Schlachtfelde (Taf. 4, 2) die ausgestreckten Beine fast rein vorstellig frei ohne Deckung nebeneinander liegen+. Sonst gibt die ägyptische Kunst, von der Zeit der Schiefertafeln an, die Beine der Lebewesen in ihrer natürlichen Bewegung, und zwar so, daß durch die Deckung untereinander, und durch die fehlende oder angegebene Überschneidung in den Ansatzstellen, deutlich das nähere Glied vom ferneren unterschieden ist (z. B. Taf. 4, 1 u. ö.). Dabei wird also ein Grundgesetz der Perspektive, der Satz von der Undurchdringlichkeit der Körper gegen Sicht, schon früh verwendet. Bei den Erschlagenen der Schlachtfeldtafel muß man sich vor dem Eindruck hüten, als ob die Weichengegend etwa in einer Dreiviertelansicht gegeben werden solle.

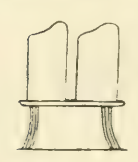


Abb. 19. Vierbeinige Fleischbank. nR.

Merkwürdig ist es, daß bei Tier- und Menschenbildern stets das vom Beschauer entferntere Bein das vorausgestellte ist×, so daß also z. B. sämtliche vierfüßigen Tiere in der ägyptischen Kunst Paßgänger sind (z. B. Taf. 18, 2). Ganz zu erklären vermag ich mir die Erscheinung nicht. Die Scheu vor Deckungen und Überschneidungen kann nicht das Entscheidende sein, denn der Grad der Deckung bliebe bei der umgekehrten Lage der Beine zu einander derselbe. Eher könnte die Bemerkung zutreffen, daß in einem gewissen Zustande einer werdenden Zeichnung der Stand der Figur recht unsicher zu sein scheint, wenn man das uns zunächst liegende Bein, das naturgemäß zuerst gezeichnet wird, vorausstellt[53a].

---

*) Vgl. Ähnliches auf S. 186/87.

+) Ziemlich genau so wie bei den Schlangengeistern auf Taf. 46, 2 und wie die Steinbockhörner auf Taf. 5, 4.

×) So auch in Abb. 59 (S. 100) der entferntere Flügel des schützend über dem Könige schwebenden Falken. — Siehe Anm. 53a (Nachtrag S. 240).

Wir haben bisher angenommen, daß die Teile des vielgliedrigen Gesamtkörpers alle in einer Ebene oder in gleichlaufenden Ebenen liegen, etwa so wie die Augen in einem von vorn gesehenen Gesicht zur Ebene seines größten Umrisses (Abb. 21). Ist das nicht der Fall, liegen bei zusammengesetzten Körpern die Teile in verschiedenen, nicht gleichläufigen, Ebenen, etwa wie bei Rindern die Hörner und der Körper, dann wird auch hier wieder jeder Teil einzeln vorgestellt und nach seiner Eigenart so behandelt, wie wir es bei den selbständigen Körpern gesehen haben (Taf. 17, 1)[53 A]. Das Bild erscheint dann so, als ob auch hier die Hauptflächen aller Teile in gleichlaufenden Ebenen lägen. Als Beispiel diene außer den Rinderhörnern gleich noch einmal das von vorn gesehene Menschengesicht (Abb. 21), bei dem die Ohren unverkürzt seitlich angesetzt werden. Sehr hübsch ist ein Vergleich zweier Bilder des „Dächsel" genannten Zimmermannswerkzeuges, beide aus derselben Zeit, dem Mittleren Reiche.



Abb. 20. Dächsel, mit angebundener Klinge in Seitenansicht. mR.



Abb. 21. Schriftzeichen für „Gesicht, auf". aR.

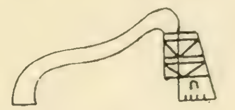


Abb. 22. Dächsel, mit angebundener Klinge in Vorderansicht. mR.

Das erste (Abb. 20) zeigt die angebundene Klinge wie den Griff in Seitenansicht, das andere (Abb. 22) die Klinge in voller Breite. So baut der „vorgriechische" Künstler das Bild vielteiliger Körper aus ihren Teilen auf, indem er diesen Schritt für Schritt in seiner Vorstellung einzeln nachgeht. Wir würden heute sagen, er wechsle dabei fast bei jedem Gliede seinen Standpunkt, und das mag in der Tat gelegentlich auch körperlich geschehen*. In den weitaus meisten Fällen wird aber unbewußt rein aus dem Schatze der vorhandenen Erinnerungsbilder geschöpft. Man könnte sagen, daß den Bildern nicht malerische, sinnliche Anschauung, sondern anschauliche Begriffsbildung[54] zu Grunde liege.

Wie treffend dieser Ausdruck ist, wird besonders einleuchten, wenn man neben die obige Schilderung der Vorgänge beim Zeichnen eine Beschreibung der eigentlichen Begriffsbildung stellt: „Eine Vorstellung, die wir in absichtlicher Überlegung erzeugen, nennen wir in der Wissenschaft einen Begriff, und jeder Begriff entsteht aus einer auswählenden

*) Vgl. S. 63.

Neuerzeugung im Bewußtsein. Wenn wir uns von irgendwelchen Gegenständen unserer täglichen Erfahrung, von einem Baum, einem Stuhl, einem Hund, einen Begriff machen, und zwar nicht etwa erst den gattungsmäßigen Allgemeinbegriff Baum, Stuhl, Hund, sondern schon den Begriff von diesem einzelnen Gegenstande, so geschieht das, indem wir entweder von der einzelnen Anschauung oder von den in unserer Erinnerung angesammelten mehrfachen Anschauungen die einzelnen Merkmale gesondert hervorheben: aber das geschieht immer nur und kann immer nur geschehen an einem kleinen Teile dieser von uns niemals ganz aufzufassenden Mannigfaltigkeit, und die dabei ausgewählten Merkmale verknüpfen wir dann wieder zu der Einheit, die eben der Begriff bildet. So entsteht durch zerlegende Auswahl und verknüpfende Neuverbindung aus der Wahrnehmung der Begriff. Der Inhalt also, den wir darin vorstellen, ist niemals ein einfaches Spiegelbild des Wirklichen, sondern er ist ein Erzeugnis des auswählenden und zusammenfügenden Denkens. Die Gegenstände der Erkenntnis somit, die wir in den Begriffen denken, sind nicht als Abbilder des Wirklichen gegeben, sondern im Denken und vom Denken selbst erzeugt. ... Schon an unserer alltäglichen Vorstellungsbewegung können wir beobachten, daß für verschiedene Menschen und verschiedene Ziele jene Auswahl des ‚Wesentlichen' außerordentlich verschieden ist."

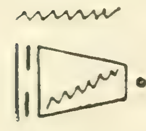


Abb. 23. Kinderzeichnung nach einem Hunde.

Zeichnerisch tritt das Aufbauen in seiner ganzen Blöße bei Kindern und Naturvölkern zu Tage. Ein etwa fünfjähriges Mädchen[51] wollte einen neben seinem Stuhle mit abgewendetem Kopfe liegenden Hund abzeichnen. Das Bild sah wunderlich genug aus (Abb. 23). Die mündlich gegebene Erklärung war, von vorn (rechts) nach hinten (links) schreitend: Nase (der Punkt), Maul mit Zähnen (das Viereck der Kopfform), Ohren, Halsband. Das Bild ist eigentlich in unserem Sinne noch gar kein Bild, sondern nichts als eine Aufzählung der Teile, die der Zeichnerin eingefallen sind, in ihrer ungefähren räumlichen Anordnung; noch sind die Teile nicht einmal durch eine Umrißlinie zusammengefaßt. Man könnte das Ganze am besten als die Verkörperung der Aussage verstehen: „Der Hund besteht aus Nase, Maul, usw." Hinter dem Halse hat der Eifer versagt[55]. Bemerkenswert ist einerseits, trotz allem, der Anschluß an das Naturvorbild, denn die hier fehlenden Augen waren für das Kind in der Tat nicht zu sehen; andrerseits ist z. B. das nicht sichtbar gewesene Maul mit den Zähnen aus der Vorstellung heraus sehr hervorstechend gegeben. Man beachte

übrigens die Wellenlinie oben. Sie zeigt, daß eine solche Stufe des Zeichnens selbst in einem Alter noch möglich ist, wo schon die Bilderbücher, die doch perspektivisch gezeichnet sind, ihren Einfluß üben konnten. Der Zickzack wurde nämlich, entsprechend den Beischriften in den Bilderbüchern, als „Name" erklärt[56]. Das Bildchen, dessen kleine Zeichnerin später einen recht guten Formensinn entwickelt hat, ist für das Verständnis der Werke „vorgriechischer" Künstler von erheblichem Wert. Natürlich begnügt sich deren bedeutend gesteigerte Sicherheit in der Auffassung und Wiedergabe der Naturformen längst nicht mehr mit derartigen Andeutungen, aber im Grunde bleibt doch ihr Verfahren in seinem aufzählenden Nebeneinanderstellen der Teile immer dasselbe. Wir kommen „vorgriechischen" Zeichnungen aller Art stets am besten dadurch nahe, daß wir ihren sachlichen Inhalt uns in Aussagesätzen ausdrücken, wie wir es bei dem Hundekopf und sonst getan haben[57].

Als ich jenem zuerst erwähnten Kinde das Trinkglas von Abb. 13b (S. 64) wegnahm und an dessen Stelle eine Kaffeetasse (Abb. 24b) setzte, haftete der Gedanke an das Gefäßrund noch so stark, daß das Bild wieder ein einfacher Kreis wurde, nur daß an seine eine Seite der Tassenhenkel in Seitenansicht angefügt wurde (Abb. 24a).



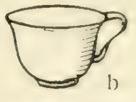


Abb. 24. Kinderzeichnung (a) nach einer Kaffeetasse (b).

Entsprechende Vorgänge liegen auf Schritt und Tritt nicht nur kindlichen, sondern auch Zeichnungen jeder „vorgriechischen" großen Kunst zu Grunde. Da hilft kein Suchen nach einer einheitlichen Naturansicht, die dem Künstler vorgeschwebt haben könnte, denn damit schöben wir ihm etwas unter, was ihm noch völlig fern liegt. Wir müssen danach streben und uns damit begnügen, seine Vorstellung abzulesen und sie uns klar anzueignen, entsprechend der des Kindes „die Tasse ist rund und hat an der einen Seite einen Henkel".

So wird man denn auch die ägyptischen Zeichnungen von Stühlen richtig auffassen, bei denen über der Seitenansicht noch die Sitzfläche in voller Oberansicht gegeben wird (Abb. 10, S. 53). Ja sogar bei Stühlen oder Betten (Abb. 25, S. 72), auf denen Menschen sitzen, also in Wirklichkeit die Sitzfläche bedecken, verfährt man, besonders in älterer Zeit oft so*, nach der Vorstellung: „Der Mensch sitzt auf (über) der Fläche"[58]. Wir haben Fälle, in denen auch die Lehne, wenn es dem Künstler darauf

---

*) Vgl. auch das auf S. 105/6 von der Sitzmatte gesagte, das noch für die achtzehnte Dynastie gilt.

ankommt sie so zu zeigen, in voller Breite auf der Seitenansicht des Stuhles steht (Abb. 26). Meist gilt es aber gerade bei Teilen zusammengesetzter Körper, daß auch die schmälere Ansicht in ihre Rechte tritt. Stuhllehnen haben dann die vorstellig reine Seitenansicht (z. B. Taf. 22, 1; 31, 2), welche für sie die fast allein herrschende geworden ist.

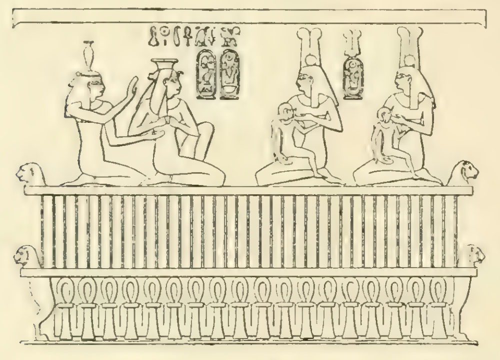


Abb. 25. Die Geburt eines Königs und seiner Bildseele. Oben der Himmel. nR nach altem Vorbild.

Beim Zusammenfügen der Teile der Körper auf der Zeichenfläche treten gegenüber den uns vertrauten Ansichten manchmal recht absonderliche Verschiebungen auf, von denen ein paar lehrreiche Proben hier besprochen sein mögen.

Aufs engste mit dem vorstelligen Aufbau der Bilder hängt die Tatsache zusammen, daß sich Deckungen und Überschneidungen des einen Teiles durch den andern in der Zeichenkunst so schwer einbürgern. Daher heißt es meist den Sinn der Vorgänge nicht scharf erfassen, wenn

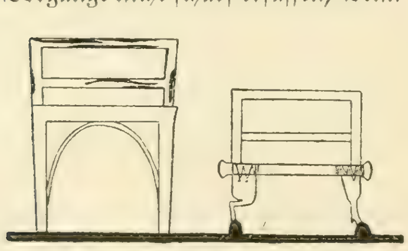


Abb. 26. Stühle mit Rückenlehne. aR.

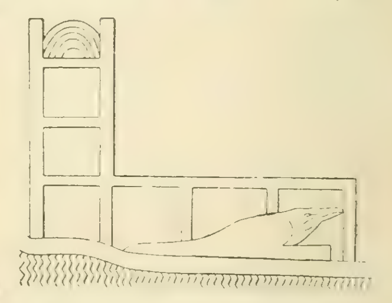


Abb. 27. Kapelle mit heiligem Krokodil. aR.

man, wie es allzuoft geschieht, von „Scheu" vor der Darstellung von Überschneidungen spricht, obwohl man sie richtig beobachtet habe. Gewiß spielt auch solche Scheu gelegentlich eine Rolle[59], so z. B., wenn Stangen, Pfeile oder Speere hinter anstatt vor dem Gesicht oder dem Körper des Menschen vorbeigeführt scheinen, oder wenn die Rippen eines Kapellchens

aus Fachwerk auf den Körper des im Innern liegenden Krokodils sorgfältig Rücksicht nehmen (Abb. 27). Aber man darf die Scheu doch nicht überall suchen, denn meistens wird das Bild der Überschneidung gar nicht in die bewußte Vorstellung des Zeichners eingetreten sein. Wenn z. B. bei Schilderungen von Vorgängen im Papyrosdickicht für uns die Figuren vor einer Papyroswand zu stehen scheinen (Taf. 13), so dürfen wir nicht immer annehmen, der Ägypter denke sich die diesseits der Figuren stehende Papyrosmasse weg. Wir müssen nicht vergessen, daß er sagen will: „die Figuren sind von Papyros umgeben", und daß dies für ihn auch in seinem Bilde gesagt ist, das sie mit den Pflanzen umrahmt. Es gibt aber auch Fälle, wo ein Gitterwerk die Figuren durchschneidet.

Im Allgemeinen entspringt das anfängliche Fehlen der Deckungen und ihr allmähliches Zunehmen also weniger aus der „Scheu" vor Überschneidungen und dem Schwinden dieser Abneigung, als vielmehr aus anfänglichem Überwiegen des „gedanklichen Aufbaues" der Bilder und später zunehmender Abkehr von ihm zur Anpassung an das sinnlich Geschaute.

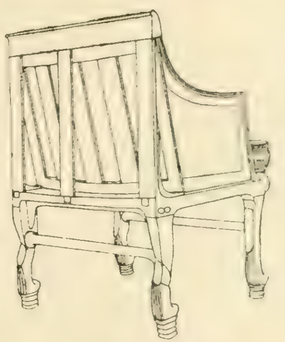


Abb. 28.
Heutige Zeichnung eines Stuhles mit Quersprossen.
nR.

Bei ägyptischen Stühlen des Neuen Reiches waren die Beine oft durch Quersprossen miteinander verbunden. Wer nun das Bild eines solchen löwenbeinigen Stuhles sieht (Taf. 34), wird daraus schließen wollen, daß die Sprossen bei dem Urbilde je ein Vorder- und ein Hinterbein verbunden hätten. An den vielen erhaltenen Stühlen und Stuhlteilen wird man nun aber solche einfachen Sprossen immer nur zwischen den beiden Vorderbeinen und ebenso zwischen den Hinterbeinen finden (Abb. 28). Man sieht, gerade weil dies die allbekannte Regel ist, fühlt sich der ägyptische Künstler durch das, was er mit seiner Zeichnung erreicht hat, befriedigt. Ihm genügt der Eindruck: „Die Beine sind durch Quersprossen verbunden". Man möchte wohl wissen, wie der Künstler von Tafel 34 sich geholfen hätte, wenn man von ihm verlangt hätte, einen Stuhl mit Seitensprossen neben einem mit Vorder- und Hintersprossen zu zeichnen. Er würde aber gewiß auch da nicht verlegen gewesen sein[123]. Daß der Gebende dem Wissen des Aufnehmenden allerlei anheimstellt, daran sind wir übrigens ja auch von der ägyp-

tischen Schrift her reichlich gewöhnt. Bei ihr tritt mehr als bei anderen hervor, daß im Grunde jede für den Verkehr brauchbare Schrift Leser voraussetzt, die der Sprache kundig sind. So ist es auch bei der Zeichnung.

Auf den Bildern sehen wir öfters eine schrankähnliche Kapelle mit geöffneter Flügeltür auf Schlittenkufen. Wir würden nach einer Zeichnung wie Tafel 18, 1 annehmen, die Kapellenöffnung läge auf der Seite, über der einen Kufe. Sie liegt aber natürlich zwischen den beiden Kufen, nach vorn, und nur weil diesen Künstler das Bild der gegengleich aufgeklappten Flügel lockte, und er die Statue im Innern zeigen wollte, ist seine Zeichnung so geworden; andere nehmen unbedenklich die Seitenansicht und zeichnen scheinbar nur den einen Flügel (Abb. 29). Ob die wirkliche Kapellentür ein- oder zweiflüglig war, können wir nun wieder aus dieser Zeichnung an sich nicht entnehmen.



Abb. 29. Kapelle mit geöffneter Tür. nR.

Seit der Zeit des Neuen Reiches tragen die ägyptischen Könige gern eine eigentümliche hohe Kappe[60], die vorn über der Stirn in starker Wölbung aufgetrieben und an den Seiten, über den Ohren, von einem scharfen Grat schräg durchschnitten ist. Diese „blaue Krone" wird zeichnerisch stets in klarer Seitenansicht gegeben. Wenn nun der König ausdrücklich als göttliches Wesen aufgefaßt wird, so verbindet sich die Kappe wohl mit den von Götterkronen her bekannten Ziegenhörnern und Straußenfedern. Solche Hörner sowohl wie Federn ragen, wie wir z. B. aus den Bronzefiguren des Osiris* wissen, über den Ohren seitlich vom Kopfe ab. In der ägyptischen Zeichnung (Abb. 30) strecken sie sich scheinbar von Stirn und Nacken der Kappe nach hinten und vorn. Das Bild wird sofort verständlich, wenn wir es nach unserer erprobten Weise in Worte umsetzen: „Die Kappe hat rechts und links

*) Z. B. Erman, Religion, S. 6.

neben sich je eine Straußenfeder, und diese Federn ruhen auf Ziegenhörnern, die sich von der Kappe aus nach beiden Seiten strecken".

Wie diese Bilder lehrreiche Beispiele für etwas sind, was sich auch sonst vielfach belegen läßt, daß nämlich beim Übertragen der Teile eines Körpers auf die Zeichenfläche eigentümliche Verschiebungen in den Verhältnissen „hinter, vor und neben" eintreten*, so zeigen sie auch recht deutlich, daß umgekehrt, für die Umsetzung einer Zeichnung in die Körperlichkeit, ein und dasselbe Bild oft mehrere Möglichkeiten deckt.

Dafür noch einen Beleg. Es gibt eine auf eine Hausform zurückgehende Art von Särgen (Taf. 45, 3). Deren Oberseite zeigt eine in Tonnenform gewölbte Decke, auf den Längswänden ruhend und zwischen Backenmauern eingespannt, die auf den Schmalseiten hochgehen. Will der ägyptische Maler eine solche Form unter Betonung der Wölbung zeichnen, so kann sein Bild nur so aussehen wie auf Taf. 45, 2. Nun hat sich aus der älteren Sargform mit vollen Backenstücken später eine andere (Taf. 45, 1) herausgebildet, bei der keine vollen Backen vorhanden sind, sondern nur Pfosten an den Ecken aufragen[61]. Die ägyptische Zeichnung kann auch hier nur ebenso aussehen wie im ersten Fall. Auch bei diesem Beispiel müssen wir, wie bei den vorigen, annehmen, daß ein Künstler aus der Zeit, wo es beide Formen nebeneinander gab, gewiß einen Weg gefunden haben würde, die verschiedenen Möglichkeiten zu scheiden, wenn er es gewollt hätte. Bei der Zeichnung der geöffneten Kapellen können wir sein unterscheidendes Verfahren ahnen, bei Stuhl, blauer Federkrone und Sarg müssen wir uns bescheiden.

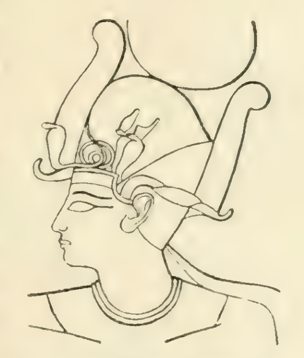


Abb. 30. Blaue Krone mit Hörnern und Federn. nR.

Auch in der Richtung der Hauptachsen der einzelnen Teile zu einander müssen wir auf Überraschungen gefaßt sein. Denken wir uns, es solle ein Mann gezeichnet werden, der ein langes Bündel von Papyrosstauden so auf dem Rücken trägt, daß es quer in der Kreuzgegend liegt, durch die Arme von oben her umspannt. Überwöge in der Vorstellung des Künstlers die Vorstellung, daß das Bündel quer zum Körper des Trägers liegt, so würde wohl der Mann in der „Grundform"+ gezeichnet werden, und das Bündel quer zum Körper hinter diesem.

---

*) Vgl. S. 175. +) Siehe S. 162.

Aber da läge es nahe, an ein Tragen seitwärts auf der Hüfte zu denken. So kommt es, daß ein Künstler, in dessen Vorstellung nicht die Querlage, sondern die Lage auf dem Rücken vorherrschte, die Anordnung von Taf. 26, 4[62] gewählt hat, obgleich nun, der Natur zuwider, die Längsachse des Bündels dem Körper gleichläuft.

Daß bei dem Aufbau vielgliedriger Körper aus ihren Teilen das Gedächtnis oder die Teilnahme des Zeichners oft versagt, und auf diese Weise selbst etwas wegbleibt, was der lebende Körper braucht, findet sich bei Kindern und Ungebildeten sehr oft. So fehlen da bei Menschenbildern manchmal Mund, Augen, ja sogar gelegentlich Arme und Beine. Ägyptisch kommen derart grobe Fälle natürlich nicht mehr vor. Aber doch wird es ursprünglich ebenso zu erklären sein, daß in älterer Zeit, bis zur achtzehnten Dynastie hin, bei der gezeichneten menschlichen Figur die vier kleineren Zehen stets fehlen (z. B. Taf. 12). Daß die entwickelte Kunst dann ihre Gründe gehabt haben wird, warum sie diesen doch gewiß oft bemerkten Mangel nicht eigentlich abgestellt hat, werden wir bei unserer Betrachtung der Menschendarstellung sehen*.

Dem Wegbleiben von Teilen steht die viel häufigere Überfülle gegenüber. Es kommt oft vor, daß dem sein Bild „aufbauenden" Zeichner sein Wissen von den Dingen einen bösen Streich spielt, so daß die Summe der von ihm zusammengetragenen einzelnen Teile den Rahmen sprengt, der durch die Umrisse des dunkel zu Grunde liegenden Erinnerungsbildes des Ganzen gegeben ist. So kommen bei Kindern Menschengesichter zustande, deren Umriß von der Seite gezeichnet ist, während im Innern zwei Augen Platz haben müssen, nur weil der Zeichner nach der Überlegung verfährt „der Mensch hat einen runden Kopf mit vorspringender Nase, den ich jetzt zeichne, und zwei Augen, die ich ihm nun einfüge". So zeigen manche altmerikanische und hethitische Bilder, im vollen Gegensatz zu den ägyptischen, aber ebenfalls der sinnlichen Wahrnehmung widersprechend, an beiden Füßen des Menschen alle Zehen (Abb. 109, S. 172). Ja, es finden sich bei Naturvölkern oft Zeichnungen von Gegenständen, bei denen gewisse in ihnen sitzende Teile außerhalb des Körperumrisses, ohne Zusammenhang mit dem Körper, dargestellt sind, z. B. Tiere, bei denen die Augen außen neben dem Kopfe, von ihm getrennt, stehen (Abb. 31). Nach unserem bewährten Verfahren lesen wir die Gedanken des Künstlers in Worte gesetzt aus seinem Bilde ab: „Das Tier hat einen Kopf — da steht er — und auf jeder Seite

*) Siehe S. 180.

des Kopfes ein Auge — da sind sie". So wird uns dies seltsame Bild wenigstens begreiflich. Wilhelm Busch in seiner tiefen Menschenkenntnis hat auch für diese Erscheinungen den knappsten Ausdruck geprägt, wenn er von den Seitengesichtern mit zwei Augen im Innern, sagt: „Zwei Augen aber fehlen nie, denn die, das weiß er, haben sie." Natürlich kommen in ägyptischen Bildern auch derartige Gesichter längst nicht mehr vor[63]. Aber ist denn die Darstellungsweise der geöffneten Kapelle von Taf. 18, 1 etwas anderes als die eines Seitengesichtes mit zwei Augen und im Grunde selbst als die Indianerzeichnung von Abb. 31?



Abb. 31. Indianerzeichnung: Tier mit Augen neben dem Kopfe.

Wenn wir Bilder wie die zuletzt erwähnten von unserem heutigen Standpunkt im Zeichnen — der ihnen nicht gerecht wird — betrachten, so müssen wir sagen, sie verstoßen gegen das erste perspektivische Grundgesetz, das die Undurchblickbarkeit der Körper ausspricht.

Auch sonst haben wir in der ägyptischen Zeichenkunst noch viele Fälle, in denen das Bild so aussieht, als ob man durch Körper hindurch sähe. Bei ihrer Untersuchung führt uns die folgende Zeichnung eines südamerikanischen Indianers weiter (Abb. 32), die uns im Äußeren und im Wesen so fremd anmutet, daß wir ihren Sinn gewiß nie erraten würden, wenn ihn der Zeichner nicht selbst ausgesprochen hätte*: Eine Frau sitzt, mit einem lang herabhängenden Hemd bekleidet, rittlings auf einem Baumstamm, der, mit richtiger Abgrenzung der Berührungstelle von Stamm und Körper, durch zwei, vom After zu den Geschlechtsteilen laufende Striche angedeutet ist. Das Bild ist zwar schon mehr zusammengefaßt als jenes kindliche Hundebild von Abb. 23 (S. 70), aber die sinnliche Anlehnung an das vor Augen stehende Naturbild ist doch noch äußerst gering. Es scheint fast rein aus der Vorstellung entstanden zu sein, erreicht aber doch schließlich seinen Zweck gar nicht so übel. Und dieser Zweck ist die möglichst genaue Mitteilung über den Gegenstand, d. h. natürlich, soweit es das bis zum Augenblick des Zeichnens erlangte Wissen gestattet, und soweit die Aufmerksamkeit zur Zeit gefesselt ist. Da die Vorstellung auf einen Teil gerichtet ist,



Abb. 32. Indianerzeichnung: Frau auf einem Baumstamm reitend.

*) Koch-Grünberg, Urwald, S. 23.

der durch die Kleidung verdeckt ist, erscheinen im Bilde Dinge, die dem körperlichen Auge völlig verborgen sind, wie in Abb. 23 (S. 70) die Zähne. So kommt es auch, daß sehr häufig bei Zeichnungen von Naturvölkern in lebenden Menschen und Tieren das Herz, das Rückgrat oder die Rippen gezeichnet werden, oder an bekleideten Personen der Nabel und die Geschlechtsteile; man hat diese Bilder scherzend „Röntgenbilder“ genannt.

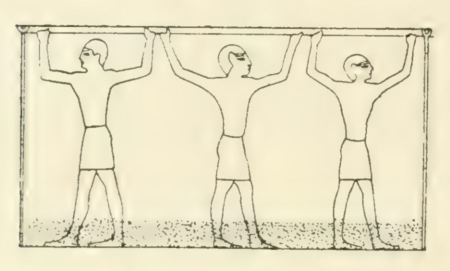


Abb. 33. Kelterer. mR.

Die Erscheinung an sich ist auch den Werken ägyptischer Künstler nicht fremd. Zwar da, wo man sie oft beim Menschen hat finden wollen[64], sind von den Künstlern eng anliegende (Taf. 15, 2), dünne und durchscheinende Gewänder (Taf. 27; 32; 33; 34 usw.) gemeint, oder, wie durch die Angabe der Rippen, z. B. auf dem Berliner schönen Relief von Taf. 16, 1, ungewöhnlich magere Menschen gekennzeichnet. Aber man denke z. B. daran, wie auf dem Bilde einer Weinkelter (Abb. 33) die Füße der Kelternden manchmal bis auf den Boden des hochwandigen Kelterbottichs durch die Trauben hinabgeführt werden[65], oder wie, um einen Speicher (Abb. 34) als gefüllt erkennen zu lassen, sein Inhalt an Getreidekörnern gezeichnet wird*, oder wie man bei dem gebräuchlichen Waschgeschirr (Taf. 21, 3) die Wasserkanne durch das Becken sieht. Das Geschirr besteht, wie noch heute im Orient,

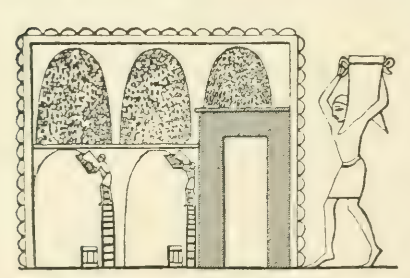


Abb. 34. Füllen der Kornspeicher. nR.

aus einem kleinen Becken für das ablaufende schmutzige Wasser ▽ und aus dem Tüllenkrug, den man außer Gebrauch in jenem aufzubewahren pflegt. Ein sicheres Beispiel aus der Menschentracht ist das merkwürdige Bild Abb. 35, in dem ein Priester, wie es bei gewissen religiösen Handlungen üblich war, eine Wolfsmaske trägt, und nun der Kopf des halb geblendet geführten Priesters innen sichtbar wird, weil

*) Wenn nicht etwa die Kuppeln, die wir für gefüllte Speicher ansehen, offene Getreidehaufen vorstellen sollen; doch das ist wenig wahrscheinlich. Die Steilheit würde allerdings nicht dagegen sprechen (vgl. Griffith, Paheri, Taf. 3).

es den Künstler lockte, zu zeigen, wie er in seiner Hülle steckt*. Das ist aber wieder eine seltene Ausnahme, denn in der sehr häufigen Szene, wo ein als wolfköpfiger Totengott verkleideter Priester die Mumie besorgt (Abb. 67, S. 114; 97, S. 145)+, fällt es Niemand ein, den Menschenkopf im Innern erkennen zu lassen. Dagegen entspricht dem Priesterkopf in der Wolfmaske durchaus die hübsche Zeichnung auf dem Relief aus Tell el-Amarna, wo (Abb. 35A) ein Schlafender auf seinem kurzen Bett unter der bis an den Hals gezogenen Decke liegt. Auch die Kapellen von Abb. 27 (S. 72) und 29 (S. 74) gehören natürlich hierher. Daß, wie in Bildern der Kinder und Wilden, wirklich das Leibesinnere gezeichnet wird, kenne ich für Ägypten nur in religiösen Bildern. So wird auf Taf. 43, 3 „die junge Sonne" im Leibe der Himmelsgöttin[66] sichtbar, während man sich sonst bei Schwangeren immer mit der äußerlichen Andeutung des wachsenden Lebens begnügt.

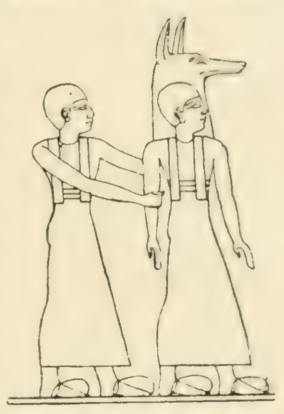


Abb. 35. Priester in der Maske eines wolfköpfigen Gottes. Gr.-röm.

Sehen wir die indianische Zeichnung in Abb. 32 (S. 77) genauer an, so bemerken wir, daß der untere abschließende Rand des glockenförmigen Kleides nicht gezeichnet ist. Man muß also die Zeichnung mit einer in ägyptischen Bildern nicht seltenen Art der Darstellung zusammenbringen, die man, mit einem nahe liegenden, von unseren Werkzeichnungen genommenen Ausdruck, wohl Schnittzeichnungen genannt hat. In Wirklichkeit kann natürlich von einem Schnitt keine Rede sein; dem südamerikanischen Indianer wird man einen derartigen Werkzeichnungsgedanken gewiß nicht zutrauen. Gemeint ist nichts anderes als die Wiedergabe der Vorstellung „das Kleid hängt zu beiden Seiten lang herunter".

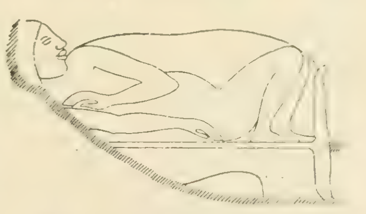


Abb. 35A. Schlafender. nR.

Von den in ägyptischen Bildern vorkommenden Beispielen für solche angeblichen „Schnitte" scheinen mir am lehrreichsten die Darstellungen von Erdlöchern und ähnlichem, weil dabei wohl am klarsten

---

*) Eine solche große Anubis-(Wolf)maske aus Ton mit den Sehschlitzen im Halse ist im Pelizäusmuseum in Hildesheim. +) Vgl. S. 80 Anm.

ist, daß der Gedanke an einen Schnitt abzulehnen ist[67a]. Eins der ägyptischen Schriftzeichen für einen Teich oder eine mit Wasser gefüllte Grube ist ein oben offener, mit Wasserlinien gefüllter Halbkreis, und ganz ähnliche Gebilde kommen selbst in Landschaften des Neuen Reiches noch vor (Taf. 37,3). Eigentümlich, und für die Festigkeit, mit der der Ägypter an seiner Bild- und Flächeneinteilung festhält*, bezeichnend ist es, daß diese gemalten Gruben im Ägyptischen niemals in die Linie, die die Erdoberfläche darstellt, eingesenkt, sondern stets mit ihrem Boden auf sie gestellt werden, wie im eben genannten Bilde des Neuen Reiches und z. B. auch in dem aus der fünften Dynastie (Abb. 36), wo der König bei der Grundsteinlegung eines Tempels über der Grube opfert. Wir werden nun auch das Bild eines Beckens, aus dessen Boden sich metallene Blumen erheben (Abb. 37)[71], sowie die oft ähnlich gezeichneten gefüllten Körbe (Abb. 38) richtig deuten, und auch verstehen, wie das schnittähnliche Bild des Waschgerätes zustande gekommen ist (Taf. 21, 4), ja selbst die zur Deutung als Schnitte so verführerischen Bilder in die Erde geteufter Grabschächte sind nun vor solcher Deutung sicher. So das merkwürdige Bild (Abb. 39) aus einem Totenbuche+, wo das oberirdische Grab-



Abb. 36. Königsopfer über der Grundsteingrube. aR.

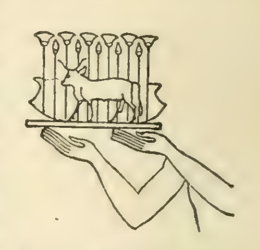


Abb. 37. Metallbecken (?) als Weihgeschenk. Gr.-röm.

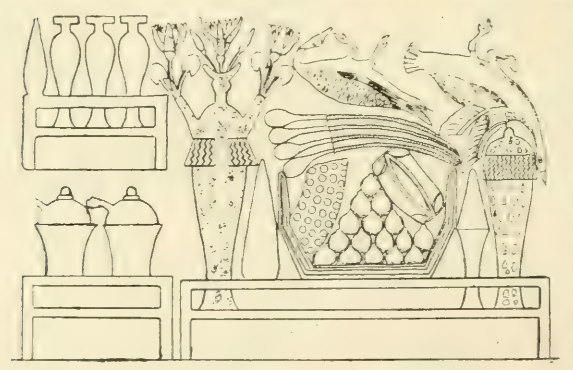


Abb. 38. Tische mit Speisen und Getränken. mR.

*) Vgl. S. 112; 126. +) Vgl. die köstliche Skizze eines Begräbnisses bei Gardiner, Proceedings soc. bibl. arch. Bd. 35, Taf. 46, wo übrigens unten der Priester in der Wolfsmaske des Totengottes Anubis an der Mumie beschäftigt ist.

haus[67b], von dessen Innenraum eigentlich der Schacht ausgeht, in Außenansicht mit geöffneter Tür gezeichnet ist, die Kammern der Tiefe im Grundriß*, der Schacht aber, den die Seele mit Speise und Trank für den Toten hinabflattert, scheinbar im Schnitt. In all diesen Bildern ist nichts weiter zu suchen als das Bild für den Gedanken „Das Wasser (oder die Opferteile, die Blumen, der Krug oder der Schacht) sind unten und auf den Seiten von etwas eingeschlossen, was ich durch einen entsprechend gefärbten Streifen als Erde, Metall, Ton oder Flechtwerk kennzeichne“. Man sieht also, daß wir sogar solche ägyptischen Zeichnungen, die uns äußerlich keine Schwierigkeiten machen, doch manchmal im Grunde falsch auffassen. Es geht uns da so, wie wenn wir eine der unseren eng verwandte Sprache, etwa Holländisch oder Mittelhochdeutsch, lesen. Wollen wir sicher sein, den wirklichen Gedanken richtig zu erfassen, so müssen wir bisweilen erst einmal versuchen, uns die vertraut aussehende Form zu entfremden.

Abb. 39. Abschied von der Mumie am Grabhause, der Schacht mit dem Speise und Trank hinabbringenden Seelenvogel, und die vier unterirdischen Kammern mit der Mumie und den Beigaben. nR.

In diesen Zusammenhang gehören nun auch die Bilder von Zelten und Häusern, wenn es dem Zeichner weniger auf den Grundriß als auf die Höhenform des Raumes und seinen Inhalt ankommt (Abb. 40). Da scheint vor unserem Blicke die Wand durchsichtig zu werden oder vielmehr bis auf ihre Randlinien ganz zu verschwinden. Höchstens bleiben schmale Streifen, die eben genügen, um den Stoff der Wände und Dächer zu kennzeichnen. Die Zeichnungen von Häusern sind auch sonst für allerlei Eigentümlichkeiten der vorgriechischen Malerei besonders lehrreich+:

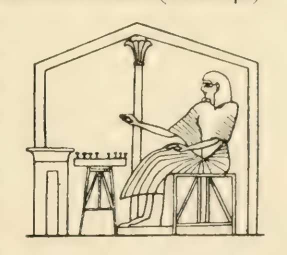


Abb. 40. Der Tote beim Brettspiel im Zelt. nR.

Das häufigste Wort für Haus wird in der ägyptischen Schrift durch ein Rechteck aus

*) Vgl. zur Zeichnung der unteren Kammern das Folgende über Hausdarstellungen. +) Belehrende einfache Häuserzeichnungen z. B. bei Wreszinski, Atlas, Taf. 74; 75. Leichtes und Schwieriges bei de Garis Davies, el Amarna. Vgl. Borchardt, Wohnhaus.

schwarzen Linien mit einer Türöffnung ⊏⊐ bezeichnet, das wohl am einfachsten als der Grundriß eines aus schwärzlichem ungebrannten Nilschlamm errichteten Gebäudes zu erklären ist; nur könnte man zweifeln, ob wir dabei an ein bedecktes Gemach oder an die Gehöftmauer zu denken haben. Einem Baumeistervolk wie den Ägyptern müssen Grundrißzeichnungen schon früh vertraut gewesen sein, zumal man ja eine solche Zeichnung bei jedem sorgfältigen Bau in natürlicher Größe auf dem Baugrund vorzureißen pflegte. In mehreren Gräbern der frühen achtzehnten Dynastie finden wir, immer im selben Zusammenhange, und offenbar einem uralten religiösen Buche entnommen, eigentümliche Gebäude, die in ihrem oberen Teile (Abb. 41) sicher im Grundriß, und zwar ganz nach der uns vertrauten Art, gezeichnet sind.

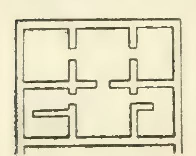


Abb. 41. Hausgrundriß. nR nach altem Vorbild. (Ausschnitt.)

Wenn alle ägyptischen Häuser nach dieser technischen Art gezeichnet wären, so böte ihr Verständnis keine Schwierigkeiten; denn daß man meist die Türen in Ansicht auf die Mauerlinien stellt oder an sie lehnt, stört uns nicht. Ein einfaches Beispiel bieten die unterirdischen Räume in Abb. 39 auf S. 81. Aber, sobald mit Leben erfüllte Räume vorzuführen sind, begnügt man sich oft nicht mit dem Grundriß. Da möchte man nicht nur die Grundverteilung der Räume zeigen, sondern auch zugleich die stattlichen steinernen Türumrahmungen und etwa die aufragenden Säulen. Eine einheitliche Ansicht gibt es natürlich für alles das nicht, und so tritt denn hier das zeichnerische „Aufbauverfahren" in einer Weise zutage, daß wir es heute in schwierigen Fällen vorläufig noch aufgeben müssen ein genaueres Verständnis zu erreichen.

Von wirklichen, als solche vorgestellten, Schnitten durch Mauern, wie sie etwa die Renaissance verwendet, um das Innere von Räumen zu zeigen*, ist, das mag noch ausdrücklich betont werden, weder beim Zeltbild von Abb. 40 (S. 81), noch in irgend einem dieser ägyptischen Hausbilder jemals die Rede. An Schnitte zu glauben, lasse man sich auch nicht durch die Art verlocken, wie mehrstöckige Gebäude, manchmal mit mehreren Treppenläufen, gezeichnet werden (Taf. 38, 1)+. Gerade die Treppenbilder verführen leicht dazu. Aber wie man noch heute, vor allem in Unternubien, die Treppenseiten frei liegen sieht, so war

*) Ich denke z. B. an das Bild Pietro Lorenzettis, der Tod der heiligen Humilitas, Nr. 1077A des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, und sonst vieles andere.

+) Bei dem Bild ist in der Deutung des Einzelnen uns bis jetzt noch vieles unklar.

auch der alte Ägypter durch den äußeren Anblick seiner Häuser gewöhnt, Treppen sich scheinbar im Schnitt, d. h. in Wirklichkeit in reiner Seitenansicht, vorzustellen. Das zeigen uns die tönernen Opfertafeln in Hausform aus dem Mittleren Reiche*.

Erst aus Umdeutung solcher scheinbaren Schnittzeichnungen unter weiterer Anregung durch die Vorzeichnungen, die sich die Baumeister da auf die Wände zu reißen pflegten, wo Mauern, Treppen und andere Bauteile anstoßen sollten, sind später unsere wirklichen Schnittzeichnungen erwachsen. In die ägyptischen scheinbaren Schnitte unsere Vorstellungen von Schnittzeichnungen hineinzutragen, wäre ebenso verkehrt, ja fast noch verkehrter, als wenn man in die physikalischen Anschauungen der Philosophen vor Sokrates ohne weiteres die entsprechenden der heutigen Naturwissenschaft hineinlegte. Im Neuen ist das Alte wirksam, aber es ist doch etwas völlig Anderes entstanden.

Ich gebe eine der klarsten ägyptischen Häuserdarstellungen (Abb. 42, S. 84), die gewiß nur deshalb so leicht verständlich ist, weil der Künstler in der glücklichen Lage war, das Haus auf seiner Vorderseite aufbauen zu können, so daß alle Haupttüren sich der Mittelachse anpassen. Das geht aber eigentlich nur, wenn, wie in diesem Falle, das Gebäude nicht von aus- und eingehenden Menschen belebt ist. Denn wäre das der Fall, so entständen daraus die größten Widersprüche: Da der Ägypter Bewegung aus dem Bilde heraus nicht liebt, da es vor allem ein Schreiten nur in der Richtung der Bildfläche gibt, so würden die Leute in einem wie Abb. 42 gezeichneten Hause alle an den Türen vorbeilaufen.

Da hilft man sich denn meist dadurch, daß man das Haus gewissermaßen auf seine Seite legt. So können denn zwar die ägyptischen Menschen nun durch die Türen ab- und zugehen; wieviel schwerer faßbar aber für uns das Bild desselben Hauses an sich geworden ist, das zeigt unsere Abbildung 43 (S. 84).

Man möge mit Hilfe des nach heutigem Brauch neu gezeichneten Grundrisses in Abb. 44 (S. 84)+ versuchen, sich mit den noch verhältnismäßig einfachen beiden altägyptischen Bildern vertrauter zu machen.

Etwas genauer eingehen möchte ich hier aber auf ein drittes Bild (Taf. 38, 2), das die königliche Kanzlei darstellt. Der Vorgang spielt sich ab in einem fast völlig regelrecht entworfenen Grundriß, dessen Werk-

*) Vgl. die Hausmodelle Berlin 15089; 15268. Dazu auch Erman, Ägypten, S. 141 rechts.

+) Dieser Grundriß, dessen Zeichnung ich Borchardt verdanke, hält sich nur an das, was aus Abb. 42 und 43 zu entnehmen ist. Es ist kein Versuch gemacht, ihn nach erhaltenen Häuserresten aus Tell el-Amarna zu verbessern.

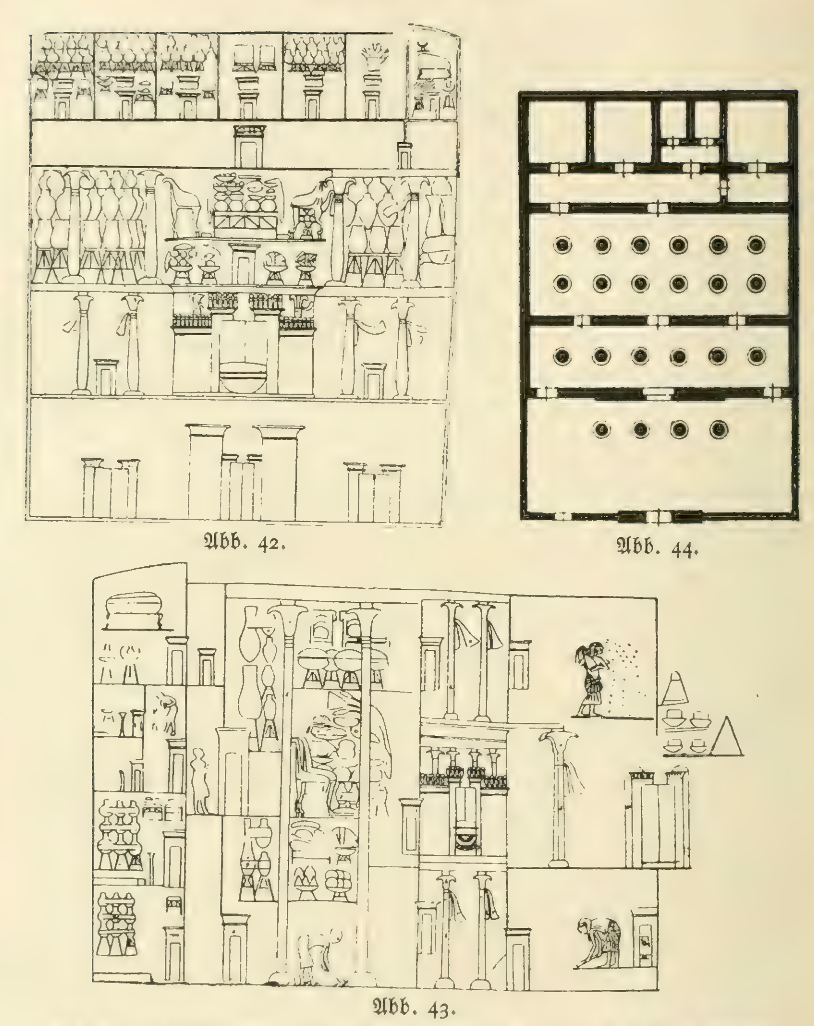


Abb. 42.

Abb. 44.

Abb. 43.

Abb. 42. Darstellung des Palastes Amenophis des IV in Tell el-Amarna von vorn. nR.

Abb. 43. Darstellung desselben Palastes von der Seite. nR.
In beiden Bildern gehört die Umfassungslinie sowohl zum Grundriß wie zum Aufriß. Man beachte dafür den Luftfang über dem Schlafzimmer oben.

Abb. 44. Aus Abb. 42 und 43 erschlossener Grundriß.
In der Eingangswand ist mit Abb. 43 nur eine Pforte neben dem Tor angenommen. Hinter dem großen Empfangsfenster in der Rückwand des Vorhofes ist ein Stufentritt zu denken.

zeichnungsart aber hier noch weiter geht als gewöhnlich, da die Säulen nicht in Ansicht gegeben, sondern nur durch ihre Standflächen angedeutet sind. Aus dem Grundriß erheben sich die Türen wie üblich im Aufriß, und sind, je nachdem es der Raum gestattet, bald wagerecht bald senkrecht gezeichnet. Die Seitenwand des Hauses, auf der die Zeichnung ruht, ist zugleich die Standlinie für einen Teil der Figuren. Wieviel Kenntnis und innere Mitarbeit solche Zeichnungen vom Beschauer verlangen, läßt sich leicht in einem einfachen Beispiel an unserem Bilde zeigen. Rechts sind drei kleine Kammern dargestellt: in den beiden äußeren stehen Aktenkästen, in der mittleren ein Bild Thouts, des Gottes der Schrift. An sich kann man aus dem Bilde nicht sehen, wo die Tür dieses mittleren Raumes liegt. Die Möglichkeit deutlich zu sein wäre gegeben, wie die Türen der übrigen Räume beweisen. Aber im Augenblick kam es dem Künstler mehr darauf an zu zeigen, daß diese Tür stattlicher war als die kleinen der Aktenkammern. Dabei konnte sie des Raumes wegen nicht wagrecht auf die Vorderwand gestellt werden: so wird sie aufrecht an diese gelehnt, und es bleibt dem Beschauer überlassen, zu bedenken, daß die Tür wohl natürlicherweise in die Mitte der vorderen Zimmerwand gehört, und daß darauf ja auch das Treppchen und die Affenstatuen hinführen.

Man könnte sich ein Haus auch nur von außen, gewissermaßen als einen Block, vorstellen, und für das, was man da erwarten könnte, ist ein Gespräch mit einem Bauern bezeichnend, von dem mir eine Malerin[68] erzählt hat. Sie hatte ein altes wendisches Bauernhaus gezeichnet und fragte am Schluß den Besitzer nach seiner Meinung. Er war sehr unbefriedigt und erwiderte: „Das Haus kann doch nicht fertig sein, ich sehe die andere Seite mit den Fenstern ja gar nicht". Damit meinte er die in der Ansicht verdeckte Seite. Man sieht, für unmöglich könnte man auch die Zeichnung eines Hauses nicht erklären, in der drei oder gar vier Seiten auf einmal erschienen*, wenn auch, soviel ich weiß, bisher aus Ägypten ein solches Hausbild nicht nachzuweisen ist[69a].

Der Leser wird kaum beachtet haben, daß z. B. in dem Zeltbild von Abb. 40 (S. 81) die Tür an die äußere Wand herangezeichnet, und nicht auf die Mitte der Grundlinie gestellt ist. Das ist nicht etwa nur geschehen, um Raum für den Inhalt des Zeltes zu gewinnen. Denn ganz dasselbe finden wir auch bei Bildern von Gebäuden, die nur in Außenansicht gezeichnet sind. So schon bei bienenkorbähnlichen Hütten aus der ersten Dynastie (Abb. 45, S. 86), bei ähnlichen Kornspeichern aus dem Alten Reiche+, den alten aus Flechtwerk bestehenden recht-

*) Vgl. S. 65. +) Etwa Murray, Saqqara mastabas Bd. 1, Taf. 38, 40.

eckigen Götterkapellen der Form * usw. Bei all diesen Gebäuden kommt die Tür auch in der Mitte vor+. Für ihre Verschiebung an den Rand spielt ganz gewiß mit, daß diese Form des Hauses in der Vorstellung nicht für sich allein entsteht, sondern mit Bezug auf Leute, die hinein- oder hinausgehen wollen, seien sie auf dem Malgrunde daneben gezeichnet oder auch nur gedacht. So wird ihnen, gewiß unbewußt, die Tür entgegengeschoben. Eine Bewegung aus dem Bilde heraus, wie eine Mitteltür sie verlangen würde, gibt es ja, wie erwähnt, ägyptisch eigentlich nicht×. Vollständig klar tritt dieser Grund hervor (Abb. 34, S. 78), sobald sich wirklich eine Handlung bemerkbar macht⁑, sei es auch nur in Andeutung durch eine angelehnte Leiter o. ä., wie bei den Pfahlbauhütten der Bewohner des Landes Punt (Bilder 20, 6).

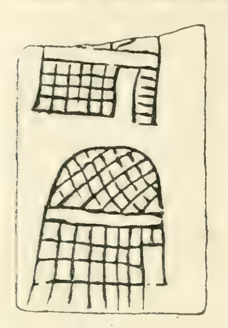


Abb. 45. Hütten. Bilderschrift. Fr.

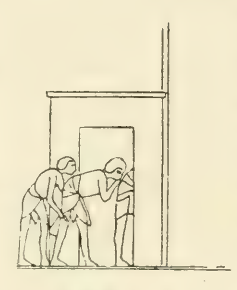


Abb. 45A. Durchschreiten einer Tür. nR.

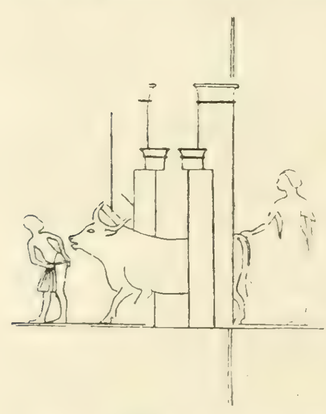


Abb. 45B. Durchschreiten eines Hoftores. nR.

Manchmal macht es den Zeichnern Freude, den Eindruck zu erwecken, daß ein Wesen eben halben Leibes in einer Tür verschwindet oder aus ihr hervortritt. Sehen wir auf die Zeichnung 45A, so möchten wir geneigt sein anzunehmen, daß sie ganz nach unserer Art unmittelbar aus der Wahrnehmung geschöpft sei. Und doch ist das wohl kaum so rein der Fall; es wird weit mehr Vorstellung in ihr stecken als wir glauben. Ein Bild aus Tell el-Amarna mag uns eine Warnung sein (Abb. 45B). Durch ein Tor in einer langen, nur als senkrechter Strich gezeichneten, Hofmauer

*) Petrie, Scarabs and cylinders, Taf. 6 Nr. 132.

+) Bei bienenkorbförmigen Speichern Wreszinski, Atlas, Taf. 60 = Bilder 12, 4. — Bei Kapellen der Form außer in diesem Schriftzeichen Bilder 6, 1. ×) Vgl. S. 83; 144. ⁑) Siehe auch Wreszinski, Atlas, Taf. 63.

wird ein Ochse getrieben. Die Vorstellung des Zeichners ist bestimmt durch den Gedanken, daß der Ochse grade das Tor durchschreite, also ein Teil von ihm schon drinnen, ein Teil noch draußen stehe. Das zeigt denn auch sein Bild.

Dieser Überblick wird, denke ich, trotz seiner Knappheit, durch sinngemäße Verwendung der angeführten Regeln und Beispiele wohl für alle wichtigeren Eigenschaften der ägyptischen und überhaupt der vorgriechischen Körperdarstellung zum Verständnis helfen können; einiges Ergänzende werden wir noch im gleich Folgenden und sonst im Verlauf unserer Arbeit nachholen.



Abb. 46.
Bett mit drei Mumien darauf. nR nach altem Vorbild.

Aus dem Gesagten geht aber wohl hervor, daß es an sich für die Zeichnung der einzelnen Gegenstände feste Regeln nicht geben kann. Wir heute können zwar von unseren Zeichenregeln aus von vornherein sagen, ein richtig gezeichneter Stuhl einer bestimmten Art müsse, von einem gewissen Punkte aus gesehen, so und nicht anders erscheinen, so daß wir von allen Zeichnern in derselben Stellung im Grunde immer dasselbe Bild erwarten dürfen. Ägyptisch ist das nicht möglich. Selbst wenn jeder der Zeichner sich genau so wie der andere vor sein Vorbild setzt und es getreu abzuzeichnen versucht, können, je nachdem er an den einzelnen, ihm sichtbaren oder unsichtbaren Teilen und Eigenschaften des Stuhles Anteil nimmt, die verschiedensten Bilder entstehen*. Es wird nützlich sein, sich einige der Möglichkeiten an einem bestimmten Körper, und zwar gerade einem Stuhle, noch einmal vor Augen zu halten, wobei die Reihe durchaus noch nicht alles Denkbare erschöpft:

Es gibt ägyptische Zeichnungen von Stühlen und Betten, in denen alle vier B e i n e, zu zweien nach den Enden auseinandergeschoben, frei nebeneinander erscheinen (Abb. 19, S. 68). — Die übliche Darstellung ist die „vorstellig reine Seitenansicht" [Zeichen] mit nur zwei Beinen (z. B. Taf. 22, 1; 31, 2; 33; 34 usw.). — Daß alle vier Beine, zu zweien einander deckend, sichtbar sein können (Abb. 49, S. 89), darauf kommen wir noch unten zu sprechen+. — Ja es gibt Bettzeichnungen, bei denen die Beine von den Ecken aus nach allen Seiten auseinander laufen (Abb. 46). Allerdings kenne ich so etwas nur aus der religiösen Kunst, die ja immer

---

*) Vgl. S. 70 Mitte. +) S. 100.

Altes lange beibehält. Die weltliche hat das längst ausgeschieden. — — Der Sitz kann entweder in voller Fläche (Abb. 10, S. 53) erscheinen, oder scharf von der Seite (Abb. 47 bis 50). Meint man eine mehrsitzige Bank, so reckt man unbedenklich das Seitenbild zur nötigen Länge (Abb. 50, S. 89; 64B, S. 110). — — Eine Rückenlehne kann sich von der Seite (z. B. Abb. 61, S. 103; Taf. 38, 1 links) oder auch in Vorderansicht (Abb. 26, S. 72) zeigen; in Abb. 47 verschwindet sie hinter dem Körper des Sitzenden. Wie das Bild wird, wenn die Rückenlehne sich in der Vorstellung des Künstlers breit vordrängt, zeigt die Gruppe eines auf einer Bank sitzenden Ehepaares (Abb. 50), wenn da nicht doch die Armlehne gemeint ist. — — Die Armlehnen werden meist in ihrer flächigen Ansicht (Abb. 47) gezeichnet, aber auch in der schmalen Vorderansicht (Abb. 48).

Jedenfalls sieht man schon aus dieser kleinen Sammlung, daß die Frage „Ist diese oder jene Darstellung eines Körpers in Ägypten möglich?" eigentlich nicht zu beantworten ist. Sie ist mir oft gestellt worden, aber ich habe stets nur antworten können: „Jede Darstellung ist möglich, die man aus den (von uns eben besprochenen) Grundeigenschaften der Zeichnungen von Kindern und Ungebildeten ableiten kann". Es fragt sich nur, welche Art die hohe Kunst jeder Zeit aufgenommen und ausgebildet hat. Für uns hier kann es nicht darauf ankommen, alle einzelnen Möglichkeiten aufzuzählen; wir müssen uns damit begnügen, nur die wenigen Grundzüge zu geben, nach denen Jeder die Fälle zu deuten in der Lage ist, die ihm aufstoßen.

Was an Fremdartigem möglich ist, zeigt, um noch ein Beispiel anzuführen, die bekannte Zeichnung eines Teiches zwischen Palmen (Taf. 37, 4), die so oft als besonders sprechend für ägyptische Zeichenweise angeführt wird. In Wirklichkeit ist so etwas auch in ihr recht selten. Das Bild kommt zwar wiederholt in den Gräbern der achtzehnten Dynastie vor, aber immer in dem alten, gewiß noch auf die Frühzeit zurückgehenden heiligen Buche, das uns schon das Hausbild von Abb. 41 (S. 82) geliefert hat. Die jüngere Zeit hat in das alte Teichbild dann ein kunstvolles Spiel von Überschneidungen hineingetragen*. Die eigenen Zeichnungen der achtzehnten Dynastie nach Teichen mit Bäumen sehen ganz anders aus+. Noch wunderlicher ist das, was auf ähnlichem Gebiete ein Künstler aus dem Ende des Alten Reiches

---

*) So z. B. bei Tylor, Wall drawings (Renni), Taf. 13; vgl. Maspero, Archéologie, S. 76. +) Siehe Abb. 91 (S. 135) und Tafel 37, 1. 2. 3. 5.



Abb. 47.
Lehnstuhl mit Armlehnen. aR.

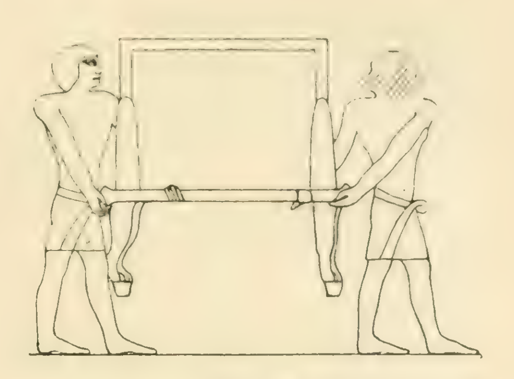


Abb. 48.
Tragen eines Lehnstuhles mit Armlehnen. aR. Die Sitzfläche in Seitenansicht, die Beine seitlich gestaffelt, die Rücken- und Armlehnen in Vorderansicht.
Man beachte die Hände der Träger an der Sitzfläche.



Abb. 49.
Stuhl mit gestaffelten Beinen. mR.



Abb. 50.
Zweisitzige Bank mit Lehne. aR.

schafft, der uns noch öfter als ein rechter, uns aber zur Erkenntnis wichtiger, Querkopf erscheinen wird. Er will eine Wasserfläche zeichnen, die, mit Enten belebt, mitten in einem Papyrosdickicht liegt. Man wird ihm zugeben müssen, daß selbst sein Bild (Abb. 51), so fremd es uns erscheint, wohl im Stande sein kann, diese Vorstellung zu vermitteln.

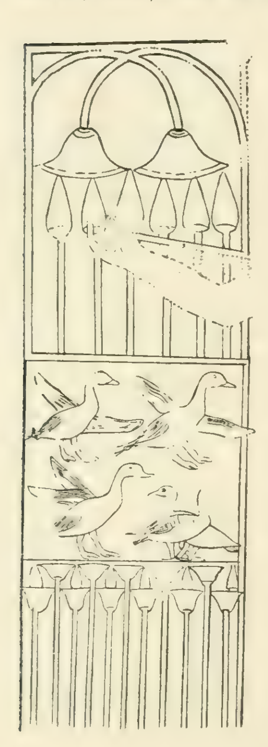


Abb. 51.
Papyrosgebüsch mit offner Wasserstelle. aR.

Wir sehen immer wieder, daß wir unmöglich verstandesmäßig die möglichen Zeichenformen im Voraus erdenken, sondern im Grunde doch nur rein erfahrungsgemäß feststellen können, welche Formen zu gewissen Zeiten für die einzelnen Wesen und Gegenstände vorkommen. Eine solche Sammelarbeit, die sich vor allem auf die unserer Zeichenweise fremden Bilder erstrecken wird, kann niemals erschöpfend sein; sie muß damit rechnen, durch jedes neu auftauchende Denkmal erweitert und berichtigt zu werden. Gemacht werden sollte sie eines Tages, und wird für das sachliche und auch für das künstlerische Verständnis ägyptischer Zeichnungen von unschätzbarem Wert sein. Aus dem Rahmen unserer jetzigen Betrachtungen fiele sie jedoch heraus. Noch etwas anderes aber ergibt die bisherige Übersicht, nämlich die unumstößliche Wahrheit, daß wir keine ägyptische Zeichnung eines vielgliedrigen Körpers in dem, was sie stofflich darstellt, ganz verstehen können, wenn wir nicht das Vorbild selbst oder wenigstens andere gleichartige Körper kennen[70]. Daraus folgt, daß unsere Beispiele und Regeln keinen Dietrich an die Hand geben, der jede Tür öffnet. Zu manchem Bilde bleibt uns der Zugang heute noch verschlossen. Es gibt ausführliche ägyptische Darstellungen von Geräten, bei denen, trotz ernster Bemühungen, noch Niemand hat sagen können, wie sie denn eigentlich ausgesehen haben. Wir wissen heute noch nicht, was die mit Wasserlinien bemalten Kragen an manchen Krugbildern (Abb. 38, S. 80) vorstellen[70]. Bezeichnend ist auch schon die bloße Möglichkeit eines Streites über den Sinn der Bilder (Abb. 52), die der Eine als Darstellungen der gestochenen Innenzeichnungen von Becken erklärt, der Andere als den kör-

perlich auf den Rand oder in das Innere gesetzten Schmuck[71]. Ja, nur durch die wunderliche Voraussetzung, die man machen muß, klingt es widersinnig, daß, nach einer Vernichtung der jetzigen Menschenart und ihrer nächsten Verwandten, sich Niemand allein aus dem, was wir im letzten Kapitel dieses Buches die zeichnerische Grundform des stehenden Menschen nennen (Taf. 12), eine körperliche Figur eines Menschen wie er gewesen ist, nachschaffen könnte. Wir dürfen zu unserem Troste uns sagen, daß die eben ausgesprochene Wahrheit auch für die alten Ägypter schon ebenso gegolten haben muß*. Auf die Vieldeutigkeit ägyptischer Bilder für einen, der die Vorbilder nicht kennt, kommen wir öfters zu sprechen+.

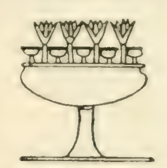


Abb. 52. Metallbecken mit kleinen Gefäßen auf dem Rande und figürlichen Blumen. nR.

Denkt man sich den Grundsatz der schrankenlosen Freiheit des einzelnen Malers in der zeichnerischen Gestaltung des Körpers noch weiter unter Benutzung der angedeuteten Möglichkeiten aus, so mag, wer frisch von der heutigen Zeichenkunst herkommt, fürchten, in eine Art von Schreckenskammer zu geraten; es mag ihm grausen vor dem, was er in der ägyptischen Körperdarstellung alles erleben kann. Oder, um ein freundlicheres Bild zu gebrauchen, er mag glauben ein Zauberreich zu betreten. Kinder und Ungebildete, die noch nicht durch Kenntnis einer anderen Zeichenweise irre gemacht sind, kennen eigentliche Schwierigkeiten in der Körperwiedergabe kaum. Mit nachtwandlerischer Sicherheit finden sie den Ausdruck für alles, was sie ausdrücken wollen. Und was sie brauchen, ist da, als hätten sie bloß in die Luft zu greifen, um es zu holen. So ist es auch noch in jeder „vorgriechischen" großen Kunst. Ein Mann soll gezeichnet werden, der eine Ziege zum Ausweiden an einen Baum gehängt hat. Zur Verfügung steht der Vorstellung dieses ägyptischen Künstlers nur die alte schematische glatte Form des kegligen Baumes. Flugs wächst (Abb. 53) aus dieser der Ast heraus, den das Aufhängen der Ziege verlangt×.

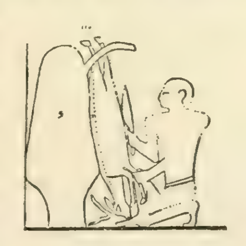


Abb. 53. Ausweiden einer Ziege. aR.

Doch lasse sich der Leser nicht schrecken, sondern vergesse nicht, daß ja unsere Aufzählung in Wort und Bild vor allem das aufzu-

*) Vgl. S. 108. +) S. 73—76; 108 usw. ×) Vgl. S. 88 (Sitz).

hellen sucht, was uns heute fremdartig und unverständlich erscheinen könnte. Sie gleicht dadurch in gewisser Weise jenem Bilde, das alle äußerlich sichtbaren Pferdekrankheiten an einem einzigen Tiere vorführen will. Gegenüber der überwältigenden Menge der uns vertrauten oder schnell vertraut werdenden* ägyptischen Bilder ist die Zahl derer, die uns verschlossen bleiben, doch recht gering.

Daß man sich nicht abschrecken zu lassen braucht, dazu helfen auch noch allerlei andere Erwägungen.

Eine Kunst, in der jeder Zeichner, oft unter weitgehender Vernachlässigung des Seh-Eindrucks, wiedergeben kann, was immer ihm an jedem Körper wirklich oder wesentlich dünkt — eine jede solche Kunst wird, wenn sie eine gewisse Stufe überschritten hat, schon um verständlich zu bleiben, dazu kommen, fast unbewußt aus dem Vorhandenen gewisse Darstellungsformen als Gewohnheitsformen auszuwählen und auszubilden. Diese werden, wenn sie sich bewähren, einen großen Verbreitungskreis erobern, und täuschen dann leicht darüber hinweg, daß sie im Grunde auf ausdrücklicher oder stillschweigender Verabredung beruhen, helfen uns durch ihre Formelhaftigkeit aber auch über viele Schwierigkeiten hinweg. In der vorgeschichtlichen Zeit zeichnete man ein Krokodil entweder+ in einer Art Aufsicht mit allen vier seitwärts ausgebreiteten Beinen, oder in einer reinen Seitenansicht. In der „ägyptischen" Kunst bleibt von den beiden für das Krokodil nur die Seitenansicht, wogegen die Aufsicht für die Eidechse aufgespart wird, die man ja viel öfter vom Rücken sieht.

Für die Entwicklung und Ausprägung stehender Formen muß stark geholfen haben, daß das Ägyptische sehr früh eine Bilderschrift ausgebildet hat, in der eine ganze Reihe von Dingen eine feste Bildform erhielt[6a 104 A]. Eins der berühmtesten Beispiele aus der Frühzeit ist eine Gruppe auf der Schiefertafel Narmers (Taf. 6, 1 oben rechts): Aus einem Rechteck mit gerundeten Ecken, d. h. einem Stück Land, wächst ein Menschenkopf heraus, die Einwohner vertretend. Durch seine Lippen (Jes. 37, 29) ist ein Strickzügel gelegt, an dem der Falkengott dem ägyptischen Könige die gefangenen Feinde zuführt. Deren Zahl, sechstausend, ist durch die Blätter angegeben, die aus dem Lande herauswachsen. Das Beispiel lehrt uns recht deutlich, daß wir die Verbindung zwischen Bilderschrift und Kunst uns nicht gar zu eng vorstellen dürfen. Aus *einer* Wurzel entsprungen sehen wir schon hier in der Frühzeit

*) Vgl. Anm. 71 A (Nachträge S. 239). +) Berlin 12877, Schiefertafel mit Ritzbild.

beide deutlich verschiedene Wege einschlagen. Die Schrift drängt nach Kürze, nach Ausbildung einzelner, möglichst knapp andeutender Zeichen, die den Zusammenhang mit den Naturbildern eben nur so weit wahren wie zum Erkennen nötig ist. Die Kunst dagegen findet grade in der Fülle der Naturformen, in welchen sich das Leben darstellt, ihren wichtigsten Stoff. Immerhin besteht in Ägypten, schon weil in seiner Denkmälerschrift die Bilder der Gegenstände stets erkennbar beibehalten werden, ein weit engerer Zusammenhang zwischen der Schrift und der Kunst als anderswo. Noch nach der Trennung von Schrift und Kunst sind dem Ägypter seine Schriftbilder niemals tote Zeichen geworden. Was in Prunkinschriften zwischen den Zeilen an heimlichem Leben in den Schriftzeichen sich regt, möge die im Anhang 1 besprochene Inschrift (Taf. 25) zeigen, und wir haben aus dem Mittleren, dem Neuen Reich und besonders der Spätzeit viele Inschriften, die mit den einzelnen Bildern der Schriftzeichen wirklich ohne Rücksicht auf den Sinn des Ganzen geradezu spielen und sie in Handlung zu einander setzen.

Ganz aus dem Urgrunde der noch nicht lautlichen Entwicklungsstufe der Schrift stammen, unmittelbar oder durch Weiterwuchern, gewiß die meisten der symbolischen Bilder und Bildgruppen, die bis in die späteste Zeit hinein im feierlichen Teile der ägyptischen Kunst eine so große Rolle spielen. Vor so manchem ägyptischen Werk sind wir den Ägyptern gegenüber zugleich im Vorteil und im Nachteil. Denn, da uns nicht selten ein inneres Verhältnis zum sachlichen Inhalt fehlt, entgehen wir zwar oft der Gefahr, durch ihn geblendet, ein Werk an sich zu überschätzen. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß die ganze Wirkung mancher vollkommener Kunstwerke, so wie sie gedacht sind, erst erreicht würde, wenn wir Form und Inhalt gleichermaßen aufnehmen könnten. Denn der Ägypter stand zu seinen Kunstwerken gewiß etwa so, wie es die Goethischen Worte aussprechen: „Der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte; und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen." So wäre wohl allgemein die Austreibung des Inhalts aus der Kunst für den Ägypter ein ungeheuerlicher Gedanke gewesen. Da insbesondere nun jene Sinnbilder einen nicht unbeträchtlichen Teil dieses Inhalts darstellen, kann also ägyptische Kunstwerke niemand voll genießen, der nicht einen gewissen Vorrat von ihnen kennt. Es wäre eine dankenswerte Arbeit, wenn Jemand einmal diese symbolischen Dinge zusammentrüge und den Freunden ägyptischer Kunst an die Hand gäbe.

In den rein religiösen Darstellungen sind die Sinnbilder natürlich besonders zahlreich vertreten, und sind oft zu außerordentlich schönen Kunstformen ausgearbeitet (Taf. 36, 1; 47, 1; Bilder S. 1). Man betrachte daraufhin nur etwa die Bilder an den Wänden der riesigen Gräber der Könige des Neuen Reiches in Theben*, deren Inhalt uns heute noch zum großen Teile kaum verständlich ist. Sie bieten einen fast unerschöpflichen, bisher noch ganz ungehobenen Formenschatz.

Ein einfaches Beispiel für die Sinnbilder sei hier kurz besprochen. Wenn die Reinigung, Erfrischung und Belebung sinnbildlich dargestellt werden soll, so erhebt sich der Wasserstrahl aus dem Gußgefäß in großem Bogen, die Person, der die Handlung gilt, überdachend (Taf. 47, 2). Damit der Sinn des Ganzen noch deutlicher werde, setzt man des öfteren noch gar den Strahl aus lauter Schriftzeichen für „Leben" u. ä. zusammen. Man wird dem Ägypter nicht zutrauen, daß er wirklich geglaubt habe, ein natürlicher Wasserstrahl nehme solchen Weg.

Alles das wird auch gewiß auf die ägyptische Zeichenkunst gewirkt haben durch Verstärkung der in ihr schon liegenden Neigung zu begrifflicher Erzählung und Schilderung.

Wenn man die Zeichnungen aus der Zeit der Schiefertafeln durchmustert, so könnte es scheinen, als ob diese Werke nicht so reich wären an dem, was uns als mißgestaltet erscheint, d. h. als ob die vorstellige Malerei später mehr Raum gewonnen habe. Das ist natürlich nur eine Täuschung, hervorgerufen durch die Einseitigkeit, mit der sich die zufällig erhaltenen Darstellungen auf einige wenige Vorwürfe beschränken. Später wächst bei der zunehmenden Fülle der Gegenstände auch die Gelegenheit und der Anreiz zu uns auffälligen Zeichnungen. Ganz dasselbe besteht zu Recht, wenn man z. B. die verhältnismäßig spärlichen und einseitigen Reste der älteren babylonischen Zeichenkunst, oder die Bilder aus den westeuropäischen Höhlen[45] mit dem überwältigenden Reichtum an Bildern vergleichen wollte, der uns in Ägypten erhalten ist. Die Verhältnisse liegen schon ähnlicher, wenn man etwa die reichhaltigeren assyrischen Bilder heranzieht.

Wir haben wiederholt betont, daß bis in die spätesten Zeiten hinein in den ägyptischen Bildern im Grunde stets dieselben Verhältnisse

*) Selbst in den saftlosen Zeichnungen der Mission Bd. 2 und 3, und in den etwas besseren bei Guilmant, Ramses IX. Man muß die Gräber selbst sehen. Ein Ersatz sind vielleicht die Lichtdrucke in Th. M. Davis, Harmhabi.

gelten, die uns so nackt in den Kinder- und Wildenzeichnungen entgegentreten. Und doch sind jene von diesen schon, wo die Bilder auf den Tontöpfen und das Wandbild von Kom el-ahmar und nun gar erst die Schiefertafeln einsetzen, durch eine ungeheure Kluft getrennt.

Man hat die Beobachtung gemacht, daß innerhalb eines gewissen Indianerstammes sich eine ganz eigene Darstellungsweise von gewissen Lebewesen ausgebildet hat, und zwar in Bildern, die noch nicht zur Zierform geworden sind*. Also auch im Zeichnen solcher Völker läßt die Überlieferung ihre Macht fühlen, um wieviel mehr erst in den genannten ägyptischen Werken. Es ist eine nicht genug zu würdigende Tatsache, daß in dem scheinbar nur Augenblicksbilder enthaltenden Wandgemälde von Kom el-ahmar eine Gruppe vorkommt (Taf. 2, 1 a unter dem linken Schiff), die einen Mann im Kampfe mit zwei ihn von beiden Seiten anspringenden Löwen zeigt. Das ist kein unmittelbares Bild eines natürlichen Vorgangs mehr, sondern die erste Spur einer Kunstform, die später besonders in Vorderasien so fruchtbar geworden ist. Dort hat sie Fuß gefaßt in dem Kreise von Darstellungen, die man mit der Sage von Gilgamisch in Verbindung bringt+. — Durch häufige dauernde Wiederholung fast ganz zu Zierformen erstarrt sind die Bilder auf den vorgeschichtlichen Töpfen (Taf. 3, 1).

Zur Zeit, wo wir die Kunst in Ägypten kennen lernen, haben schon viele Geschlechter Gelegenheit gehabt, ihre Werke und die ihrer Vorfahren mit den Vorbildern in der Natur zu vergleichen, und haben diese dadurch immer genauer beobachten gelernt. So werden auch die Erinnerungsbilder immer sicherer und sinnlich treuer den Erscheinungen angepaßt. Während z. B. noch in den Indianerzeichnungen alle Tiere im Grunde einander gleich sehen und nur durch wenige bezeichnende Einzelheiten voneinander geschieden werden, erregt die Liebe und Treue, mit der die Tiere in der ägyptischen geschichtlichen Zeit beobachtet und getroffen werden, allseitige Bewunderung. Die größten der Unmöglichkeiten, die durch die Überladung mit Inhalt entstanden sind, erscheinen in ägyptischen Bildern längst nicht mehr: ein Gesicht in Seitenansicht mit zwei Augen gibt es nicht. Andrerseits ist stillschweigend ein gewisses Maß von dem erkannt und festgelegt worden, was zur Kennzeichnung

*) Koch-Grünberg, Urwald, S. 6.

+) Daß die Gruppe aus dieser Sage entstanden sei, ist nicht wahrscheinlich. — Vgl. S. 151 zu solchen wappenähnlichen Gruppen. Jetzt ist ein wichtiger geschnitzter Messergriff aus dem Ende der Vorgeschichte dazu gekommen, Ancient Egypt 1917, S. 29. Vgl. Anm. 7 und S. 116 Anm.

der am häufigsten vorkommenden Wesen und Gegenstände unumgänglich notwendig ist: Mund, Nase oder Augen aus dem Gesicht wegzulassen erlaubt man sich nicht mehr. Die ungebundene Willkür des Einzelnen ist in solchen Dingen durch das Ineinandergreifen der Gesamtheit stark eingedämmt. Durch das Schaffen von Geschlecht auf Geschlecht ist die handwerkliche Sicherheit gestiegen, Auge und Hand sind für die künstlerische Wiedergabe der Natur immer besser erzogen und ausgebildet worden. Der Schatz an Formen hat sich im Volke ständig gemehrt und geklärt, die geschaffenen Werke sind die Quelle neuer mit neuen Aufgaben, und so wachsen der innerlich gesammelte und der äußerlich gestaltete Reichtum unter beständiger gegenseitiger Anregung fortwährend. Warum allerdings das ägyptische Volk aufgestiegen ist, andere Völker dagegen in den Anfängen stehen geblieben sind, das wissen wir nicht.

In jedem einzelnen Künstler leben, ihm bewußt oder unbewußt, gewisse Formvorstellungen, die entstanden sind als Niederschlag alles dessen, was seine Augen seit seiner Geburt, sei es an Kunstschöpfungen, sei es an Naturgebilden, geschaut haben, und dessen, was er von dem allgemeinen Geistesleben seiner menschlichen Umgebung in sich aufgenommen hat. Alles das ist aber hindurchgegangen, verarbeitet und gesteigert durch das läuternde und schaffende Feuer, das im Innern des Künstlers glüht, gehütet und gelenkt von dem, was vor der Geburt schon in ihm war, uns aber als der schöpferische Willenskern der Einzelpersönlichkeit stets geheimnisvoll unerforschlich bleiben wird[72]. Diese Formvorstellungen finden ihren deutlichsten Ausdruck in den Teilen der Zier- und der Baukunst, die keine Naturformen verwenden. Soweit es sich aber um die Wiedergabe oder Verwertung der Erscheinungswelt handelt, und das ist im weitaus größten Teile der bildenden Kunst der Fall, liegt das Wesen jeder Kunstschöpfung in dem Ringen dieser im Innern des Künstlers lebenden, zur Geburt drängenden Formenwelt (nach einem Goethischen Ausdruck der Natur von innen) mit den Erscheinungen (der Natur von außen), das heißt in dem Kampfe zwischen der Nachbildung der Natureindrücke und ihrer Verarbeitung zu einer „neuen Schöpfung".

„Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen, und haben sich, eh' man es denkt, gefunden." So ist also die Schöpfung eines Kunstwerkes ein stets von neuem aufzunehmender, fruchtbarer Kampf, in dem es ein schließliches sich Finden gibt, der aber nie völlig zugunsten des einen Teiles entschieden werden darf*. Siegte die Naturnachbildung

*) Vgl. S. 24; 57.

durch Erreichen einer völligen Gleichheit, so wäre der Begriff Kunst aufgehoben. Dieser Widerstreit spielt in dem neusten heutigen Kunstwerk wie in dem ältesten. Nur tritt er in den älteren Werken aus begreiflichen Gründen deutlicher und unbefangener zutage als in den Werken vollendeter Handfertigkeit. Bekanntlich sind sowohl in den Zeichnungen der Kinder und Wilden wie in manchen Abschnitten der Geschichte der großen Kunst die dem Zeichner innewohnenden Formvorstellungen oft so ausgeprägt, daß sie die Naturformen geradezu in geometrische Linien zwängen.

Der Stoff, in dem das Kunstwerk gedacht und ausgeführt wird, tritt dazu noch als eine dritte Größe. Doch darf man deren bestimmende Bedeutung für die Formbildung gerade im Altertum nicht übertreiben. Schöne und wichtige Kunstformen haben oft erst in einem Stoff Dauer bekommen, für den sie ursprünglich nicht gedacht waren; es lohnte wohl, diese Dinge in einer besonderen Arbeit zu verfolgen. Für ägyptische Kunstwerke gehört ein besonders feines Auge dazu, um, wenn derselbe Gegenstand in verschiedenem Stoff dargestellt ist, die aus dem Stoff: Holz, Stein oder Metall, entspringenden Formunterschiede aufzufassen.

Bei allen Werken, die zum wirklichen Gebrauch bestimmt sind, also auf dem weiten Gebiete, das wir als Kunstgewerbe bezeichnen, spielt endlich noch der Zweck bestimmend mit. „Der Nutz ist ein Teil der Schönheit", wie Dürer sagt. Aber auch hier ist Zurückhaltung den Werken des Altertums gegenüber geboten. Wir dürfen nie vergessen, daß die Forderung der unbedingten Zweckmäßigkeit, der sich die Form und alle Zier völlig anzupassen und unterzuordnen haben, erst eine Errungenschaft unserer Zeit ist. Wenn auch vielfach, und das trifft gerade für Ägypten in hohem Maße zu, der Grundsatz der Zweckmäßigkeit gleichsam aus natürlichem Triebe erfüllt ist, so ist er doch oft genug aus bloßer Freude am Zierrat durchbrochen worden[73].

Ist die Lösung, die aus den Kunstwerken spricht, ein wirklicher Zusammenklang all der angedeuteten Gewalten, so sprechen wir von Stil, vom Stil eines einzelnen Werkes, oder, weiter greifend, des Gesamtwerkes eines Künstlers, ja der Kunst eines ganzen Volkes. Was bei diesen Vorgängen in den Schaffenden bewußt oder unbewußt ist, wird sich nur selten feststellen lassen. Im zweiten Kapitel haben wir gesehen, daß die ägyptische Kunst als Ganzes ihren Stil eigentlich erst in der zweiten und dritten Dynastie gefunden hat.

Zusammenfassen vielgliedriger Einzelkörper durch Schrägansichten. Gegenüber der Zusammensetzung der Körperbilder aus den Einzelbildern ihrer einzeln vorgestellten Teile finden wir schon früh im Ägyptischen gewisse Versuche, vielgliedriger Körper, die sich nicht durch einfache Aufsicht, Seiten- oder Vorderansicht fassen lassen, ohne daß wichtige Teile unterdrückt oder stark geschädigt werden müßten, dadurch Herr zu werden, daß man ihnen eine neue zusammenfassende Ansicht abgewinnt.

Das ist sicher seit der achtzehnten Dynastie der Fall bei der Darstellung des Menschen, die uns im letzten Kapitel beschäftigen wird*, sehr viel früher noch aber bei einer der vielen für den Vogelflug in der ägyptischen Kunst gebräuchlichen Formen, die man einmal zusammen-





Abb. 54. Abb. 55. Abb. 56.
Entstehung eines vorstellïgen Vogelbildes
Erste (54), zweite (55) und dritte (56) Stufe.




Abb. 57. Abb. 58.
Vogel, schräg von unten (57)
und von oben (58) gesehen.

stellen sollte+. Nehmen wir einen fliegenden Vogel von einer der Schiefertafeln aus dem Ende der Vorgeschichte (Taf. 4, 2), und halten uns, wie so oft schon, in Worten die Mitteilung über den Bau des Vogels vor, die uns der Künstler zeichnerisch machen will. Die Flügel sind einfach an den in Seitenansicht gezeichneten Körper angeheftet nach dem Gedankengange: „Ich habe einen Vogel zu zeichnen (Abb. 54), der den einen Flügel nach der einen (Abb. 55), den andern nach der andern Seite ausbreitet (Abb. 56). Die drei Teile sind, jeder in seiner eignen vollen Hauptansicht, aneinandergesetzt. Soweit die Stellung der Flügel im Raume in Betracht kommt, ist die so entstandene Zeichnung ganz unbestimmt: man kann nicht sagen, ob der Zeichner sich darüber klar geworden ist, welcher als der vordere und welcher als der hintere zu denken ist.

Schon von der vierten Dynastie an× ist aber eine innere Vertiefung dieser Urform zu bemerken. Man behandelt nämlich nun, bis

*) Vgl. S. 188. +) Einige weitere Bemerkungen über Flügelstellungen auf S. 150 und Anm. 74c.

×) Der Geier oder Falke, der in Abb. 59 (S. 100) schirmend über dem Königsthron schwebt, gehört noch nicht hierher; seine Flügelzeichnung entspricht der bei Beinen von Menschen und Tieren üblichen. Siehe S. 68 Anm.

in die Spätzeit hinein, öfters die Ansatzstellen beider Flügel verschieden. Während z. B. der obere Flügel ohne trennende Linie in den Körper hineingeführt (Abb. 57), also als der vordere gekennzeichnet wird, kommt der andere hinter dem Körper, dessen Umriß hier deutlich betont wird, hervor. Es ist klar, daß diese Änderung nur auf einer Naturbeobachtung beruhen kann, die durch Schrägansicht dem Gegenstande eine einheitliche, zusammenfassende Ansicht abgewann, aber noch keine Wiedergabe der Verkürzungen zur Folge hatte. Wer da weiß, wie den Ägyptern zu allen Zeiten ihr Federvieh am Herzen gelegen hat, und wie viel ihrer freien Zeit sie in den Papyroswäldern mitten unter deren zahllosen geflügelten Bewohnern jagend oder in ruhigem Naturgenuß zugebracht haben, wird sich nicht darüber wundern, daß ein solcher wichtiger Schritt in der Zeichenkunst gerade bei Vogeldarstellungen zuerst geschehen ist. Ein Bild aus dem Berliner Stück eines Palastfußbodens aus der Stadt Amenophis des IV (Taf. 50, 3) gibt wohl das beste Beispiel für diese Form. Die Beobachtung, die in der beschriebenen Veränderung der Urform liegt, war bei jedem Vogel, der schräg über dem Beschauer etwa in ruhigem Gleitflug schwebte, leicht zu machen.

Dieser von unten genommenen Schrägansicht steht, ebenfalls schon im Alten Reiche, als Gegenstück eine andere Umdeutung der Urform zur Seite, bei der (Abb. 58) umgekehrt der untere Flügel in den Körperumriß hineingeführt, also als der vordere gekennzeichnet wird, während der obere nun hinter dem Rumpf hervorkommt, also als der entferntere erscheint. Wir haben danach den Versuch vor uns, eine von oben her genommene Schrägansicht wiederzugeben. Bei einem Vogel, der, auf einem niedrigen Zweige sitzend, die Flügel reckte, dürfte die Beobachtung gemacht sein, wenn sie nicht einfach eine umkehrende Ableitung aus der vorigen Ansicht ist. Eins der schönsten Beispiele für diese Form liefert uns ein Bild (Taf. 50, 1) aus dem Mittleren Reiche, das einen Würger auf einem Busche zeigt.

Zum Vergleiche gebe ich für die Unter- sowohl wie die Oberansicht Bilder von ostasiatischen Malern (Taf. 50, 2 und 4)[74].

Eine wichtige Gelegenheit für die Beobachtung der Schrägansicht am vielgliedrigen Einzelkörper bieten die Fälle, wo ein Körper mehrere von einander getrennte gleichläufige Glieder hat.

Wie oben* erwähnt, gibt es Zeichnungen (Abb. 19, S. 68), bei denen unter dem vorderen und unter dem hinteren Ende eines Möbels

*) S. 68.

je zwei Beine frei nebeneinander stehen, gewiß nicht auf Grund irgend einer geschauten Ansicht. Genau ebenso sind z. B. auf einem Bilde des Königs Narmer (Abb. 59) bei einem Thronhimmel vorn zwei Stützen nahe beieinander gezeichnet, nicht weil dem Maler eine solche Naturansicht mit den zusammengeschobenen Stangen vorgeschwebt hätte, sondern nur aus der Überlegung heraus „das Dach hat vorn zwei Stützen".

Dem gegenüber stehen andere Bilder, bei denen sich nicht leugnen läßt, daß sie ein gut Stück wirklicher Naturbeobachtung enthalten. In ihnen sind die gleichläufigen Glieder der Körper so gezeichnet, daß sie sich fast decken, indem die Fläche der hinteren um etwas über die der vorderen seitlich hervortritt, und so auf der einen Seite zwei Umrisse nebeneinander erscheinen (Abb. 49, S. 89). Bei Stuhlbeinen ist diese Zeichenweise besonders im Alten Reiche, seit dem Ende der fünften Dynastie, beliebt und hält sich bis ins Mittlere Reich[75]. Wir werden auf das Verfahren zurückkommen*) bei Gelegenheit der zeichnerischen Behandlung von Körpergruppen. Dort werden wir auch noch genauer sehen, daß es auf Beobachtungen beruht, die durch Schrägansichten gewonnen sind. Ebenso werden die Beine von stehenden Frauen gezeichnet (Taf. 15, 2; 16, 2; 34; 36, 1 u. ö.). Frauen stehen ja in den ägyptischen Bildern stets mit dicht oder wenigstens fast geschlossenen, also gleichläufigen, Beinen.

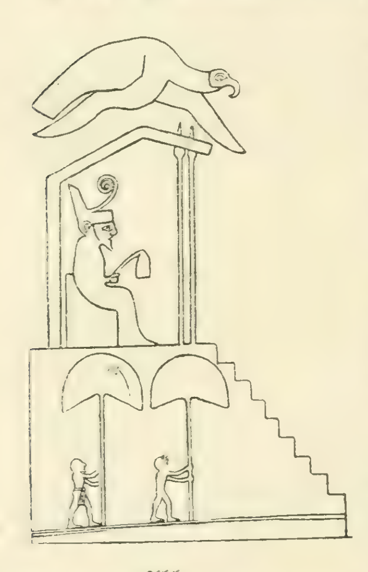


Abb. 59.
Der König auf seinem Hochsitze, vom Falkengott beschützt. Daneben Fächerträger. Fr.

An den Bildern von Vögeln in Schrägansicht ist außer der Zeichnung selbst noch zweierlei beachtenswert.

Erstens erscheint die fortgeschrittenere Form, nämlich die mit Benutzung des Sinneseindruckes, wiederholt neben der Urform, und zwar oft auf demselben Relief, in derselben Zeichnung[76].

Zweitens aber sehen die Neuerungen im äußeren Umriß der alten Form vollkommen gleich. Sie hat nur einen neuen Sinn bekommen,

*) Vgl. S. 116.

ohne doch nun etwa zu einem völlig sinnenhaft durchgeführten, d. h. perspektivischen, Bilde geworden zu sein.

Das Zweite führt uns handgreiflich vor Augen, welche Zähigkeit in der Kunst die einmal geschaffene Form hat. Ein Fortschritt geschieht auch in den Formen der Zeichenkunst, wie auf vielen andern Gebieten*), nicht sprunghaft, sondern meist so, daß die alte Form scheinbar beibehalten wird, daß sich ihr aber leise und allmählich eine andere Deutung unterschiebt, die oft nur aus kleinen Anzeichen zu erkennen ist. Bis dann schließlich der neue Inhalt so stark wird, daß er sich eine neue Form schaffen muß.

Das Erste, das Nebeneinander des Alten und des Neuen, ergibt, daß für die Künstler kein Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Bilde mehr bestand, daß sie nur aus alter Gewohnheit oft das alte beibehielten, es aber gewiß nun auch als Schrägansicht auffaßten. Es liegt danach die Annahme nahe, daß die Ägypter etwa auch mit manchen andern als den Vogelbildern diese Umdeutung und Loslösung von der alten „aufbauenden" Auffassung vorgenommen haben. So könnte man z. B. die oben besprochene, aus Aufsicht und Seitenansicht aufgebaute Zeichnung des Stuhles (Abb. 10, S. 53) später durch Annahme einer vorgestellten Schrägansicht umdeutend zusammengefaßt haben. Eine Andeutung dieser veränderten Auffassung wäre einer Kunst, die keine Verkürzungen zeichnete, nicht möglich gewesen. Von der Hand weisen darf man diese Annahme nicht ohne weiteres; vorsichtiger aber ist es, von dem Rechte der Umdeutung nur dann Gebrauch zu machen, wenn sich auf demselben Denkmal, oder doch wenigstens in derselben Zeit, sichere Anzeichen für die Zusammenfassung bei demselben Gegenstande nachweisen lassen*.

Diese Versuche, vielgliedrige Körper in einer einheitlichen Ansicht zusammenzufassen, beruhen, wie wir gesehen haben, auf der Gewinnung der Schrägansicht. Nun stellt diese nicht nur in sich selbst einen großen Fortschritt dar gegenüber der früheren Stufe, die nur Ansichten rechtwinklig zu den Hauptflächen kannte+, sondern bildet auch die notwendige Voraussetzung für den großen Schritt, den die ägyptische Kunst, wie wir wissen, nicht mehr grundsätzlich getan hat, d. h. für die Verwendung der perspektivischen Verkürzungen. Denn man kann unmöglich annehmen, daß sich der Gebrauch der Verkürzungen unmittelbar aus den Zuständen entwickelt habe, die wir im Anfange dargelegt

*) Vgl. S. 126. +) S. 65.

haben. Ehe in der Zeichnung die Verkürzungen zum Ausdruck kommen können, die ja zu einem großen Teil nur bei der Schrägansicht erscheinen, muß erst der Boden geschaffen sein, auf dem die neuen Aufgaben entstehen können, d. h. man muß erst wenigstens an einigen Gestalten gelernt haben, auch mehrgliedrige Körper beim Zeichnen mit Bewußtsein sinnlich als ein Ganzes aufzufassen. Es gibt einen Ausspruch Goethes, der die Wichtigkeit der Schrägansicht betont und zugleich sich ausnimmt wie ein vom Einzelfall ins Allumfassende erhobenes Bild vom Verhältnis der „vorgriechischen" zur perspektivischen Malerei: „Wir würden gar vieles besser kennen, wenn wir es nicht zu genau erkennen* wollten. Wird uns doch ein Gegenstand unter einem Winkel von fünfundvierzig Graden erst faßlich".

Aus der Geschichte der Perspektive in Griechenland wissen wir, daß die perspektivischen Verkürzungen zuerst an den Bildern einzelner Körper aufgetreten sind und erst sehr viel später in den Verhältnissen der entfernteren zu den näheren Teilen einer Gruppe Ausdruck gefunden haben.

Abb. 60. Schalenzeichnung aus einem Grabe. nR.

Es mag an einem einfachen, aber um so lehrreicheren und merkwürdigeren Beispiel (Abb. 60), dem Bilde einer Schale aus einem Grabe der achtzehnten Dynastie[78], der Weg vom Anfang bis in die Perspektive hinein hier verfolgt werden.

Der Künstler will eine runde Schale darstellen, deren Außenseite einen mit fleckigem Fell bespannten Korb nachbildet, wie sie öfters in den Händen von Nubiern vorkommen. Sein Bild hätte also (S. 65) die reine Seitenansicht wiedergeben können. Nun ist aber diese Schale kein einfacher Fellkorb, sondern ein Prachtgeschenk des Statthalters von Nubien, und ihre Innenseite besteht aus Gold mit einem einfachen Sternmuster. Zeichnete er die reine Aufsicht (S. 64), so fiele wieder die Außenseite und die Korbform weg. So hilft sich der Maler durch eine Schrägansicht, die ihm gestattet, die Außen- und die Innenseite zugleich zu zeigen. Wenn wir das sonderbar erscheinende Werk des Ägypters gerecht beurteilen wollen, so dürfen wir es nicht unmittelbar neben ein genau perspektivisches Bild stellen. Damit täten wir ihm Unrecht. Denn es ist zwar angeregt durch die richtige Naturbeobachtung, daß man bei einer Schrägansicht die Außen- und Teile der Innenfläche sieht, aber es enthält doch noch immer starke

*) Man vergleiche damit den Schluß des Goethischen Leitspruches zu diesem Buche.

Reste vorstelligen Schaffens, und ist auch gewiß nicht unmittelbar vor der Natur entstanden.

Wie das Schalenbild aber in der Tat den Übergang bildet zum perspektivischen Bilde, das möge ein pompejanisches Wandbild (Taf. 53, 2) zeigen, welches das Rund des Zirkus von Pompeji darstellt. In seinem Aufbau aus geradliniger Seitenansicht und Einblick in das runde Innere ähnelt es der ägyptischen Zeichnung außerordentlich[79].

Den Schritt von dem Theaterbild zur richtigen Perspektive brauche ich im Bilde nicht erst noch vorzuführen.



Abb. 61.
Tragsessel und Schildträger. mR.

Es kann uns kaum noch überraschen, daß man auch in Ägypten manchmal perspektivische Verkürzungen gezeichnet findet. Da aber diese Erscheinungen vereinzelt und aus Gründen, die wir früher gesehen haben, durchaus unfruchtbar geblieben sind, so wollen wir uns nicht bemühen, sie aus den versteckten Winkelchen größerer Zeichnungen aufzustöbern; es genüge ein klares Beispiel, das aus dem Mittleren Reiche stammt (Abb. 61): Der Gaugraf von Beni-Hasan wird in der Sänfte getragen und ein Leibwächter schützt ihn mit dem mächtigen gewölbten

Kampfschilde vor dem Winde. Die ganze Gruppe[80a] ist lehrreich, da sie außer im Schilde auch in der Zeichnung der Vorderbeine des Tragsessels und in der Anordnung der Sänftenträger Spuren der Schrägansicht aufweist, die wir schon besprochen haben oder noch besprechen werden.

Gruppen von Körpern. Bisher haben wir uns in der Hauptsache nur mit den bei einzelnen Körpern auftretenden Erscheinungen beschäftigt, wenn sich dabei auch gezeigt hat, daß wir zu den vielgliedrigen Körpern öfters enge Verbindungen mehrerer Einzelkörper hinzuziehen mußten. Nun aber kommen wir wirklich zur Untersuchung der Vorgänge und Erscheinungen beim Zeichnen von mehr oder weniger im Raume ausgebreiteten Gruppen selbständiger Körper, und damit auf die Frage der Raumwiedergabe im Ägyptischen.

Wie die Perspektive sich an der Zeichnung von Einzeldingen gebildet hat, so ist auch die Malerei selbst, soweit sie Figürliches darstellt, ausgegangen von Einzelkörpern, und zwar hat vielleicht die Gestalt des Menschen den Anfang gebildet. Dann sind wohl die Tiere gefolgt, die als besonders nützlich oder schädlich den Sinn des Menschen beschäftigten, endlich die leblosen Dinge. Diese Einzelkörper wurden, wenn eine größere Fläche den Malgrund bildete, und die Lust zur Häufung reizte, wahllos, höchstens durch den verfügbaren Raum bestimmt, über den Grund verstreut, oder in regelmäßiger Anordnung über ihn verteilt, in beiden Fällen ohne rechten inneren Zusammenhang. Das ist, aufs Ganze gesehen, der Fall bei dem Wandbild von Kom el-ahmar (Taf. 2, 1)[81] und noch auf manchen Schiefertafeln*. Es ist schon eine weitere Stufe, die natürlich aber bald erstiegen wird, wenn die Figuren in Beziehung oder Handlung zu einander treten. Dabei wird anfangs in Ägypten noch lange Zeit hindurch von Lebendigem und Leblosem nur das erfaßt, was zum Verständnis der Handlung von Nöten ist. Allmählich aber steigt die Aufnahmefähigkeit, es stellt wachsende Teilnahme und Freude am Beiwerk sich ein, auch an der landschaftlichen Umgebung des Vorganges. Es wäre eine dankbare Aufgabe, dies Wachsen des Beiwerks in der ägyptischen Kunst im Einzelnen zu untersuchen.

Daß ein wirkliches räumliches Übereinander schon in den frühesten Bildern wiedergegeben wird, ist selbstverständlich, und die

*) Capart, Primitive art, S. 232/33.

Dinge liegen da im allgemeinen recht einfach. Aus dem Bilde von Kom el-ahmar gehört hierher wohl nur die Gruppe der Antilope, die ein Hund von unten her anspringt (Taf. 2, 2). Ein Fischer mit dem geangelten Fisch aus der fünften Dynastie stehe für ähnliche Raumverhältnisse aus geschichtlicher Zeit (Abb. 62).

Im übrigen zeigen die Erscheinungen dieselben Eigentümlichkeiten, die wir bei der Zeichnung vielgliedriger Einzelkörper kennen gelernt haben. In der Abb. 38 (S. 80) sehen wir links unten das Waschgeschirr, das uns früher bei den „Röntgenbildern" (Taf. 21, 3)* und den „Schnittzeichnungen" (Taf. 21, 4)+ schon beschäftigt hat, auf einem Tische stehen. Da das Ganze sich in einer einzigen bezeichnenden Ansicht fassen ließ, wenigstens für die Anforderungen dieses Künstlers, die aber auch den unseren fast ganz entsprechen, so bietet das Bild uns keine Schwierigkeiten.



Abb. 62.
Angler. aR.

Anders ist es schon mit dem Bilde des Brettspiels (Abb. 63) und einem (Taf. 22, 2), das von ältester Zeit her in der Schrift das Opfermahl bezeichnet, und eine Matte mit einem Brot darstellt. Da werden die Matte oder das Spielbrett selbst in Oberansicht vorgestellt, und auf ihrem oberen Rande das Brot oder die Spielsteine, ebenfalls in voller Ansicht vorgestellt, gezeichnet. Ein kleiner Unterschied bleibt zwischen Spielbrett und Matte noch zu beachten. Das ägyptische Spielbrett hat wirklich die rechteckig lange Form des gezeichneten, ist also nicht etwa gleichseitig wie das unsrige. Dagegen ist die ägyptische Matte, wenn auch rechteckig, so doch sicher nicht so schmal im Verhältnis zur Länge wie im Bilde. Wie bei den sogenannten Schnittzeichnungen begnügt sich der Zeichner meist mit einem so schmalen Streifen, daß man ihn eben noch als Geflecht kennzeichnen kann. So geschieht es, daß die Matten, die unter den Stühlen und Füßen der Leute den Boden bedecken, sobald das vielleicht nur gemalte Flechtmuster verblichen ist, von niedrigen hölzernen Bühnen oder Tritten, wie sie auch vorkommen×, nicht zu unterscheiden sind (Abb. 114,

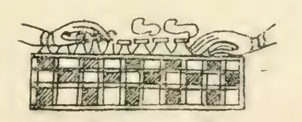


Abb. 63.
Brettspiel mit Steinen.
Darüber Würfelknöchel.
nR. (Ausschnitt.)

*) S. 78. +) S. 79. ×) Matte und Holztritt nebeneinander: Rosellini, Monumenti civ., Taf. 134, 3. Ein Tritt auch in dem ähnlichen (noch unveröffentlichten) Bilde des Ehepaares unter dem von Vögelchen belebten Feigenbaume in

S. 189; Taf. 31, 1 und 2; 33; 34; 38, 1 links, usw.). Wenn also Personen nur auf einer Matte sitzen, die Füße auf dem bloßen Boden, das Gesäß auf der Matte, so ist allein durch das Mattenmuster mit seinen wagerechten Rippen der Unterschied gegen das Sitzen auf dem Rande eines Trittes gegeben.

Dem Sinne nach nahe der Opfermatte verwandt ist der Speisetisch für den Toten, so wie er mit dem, was er trägt, auf Taf. 22, 1 erscheint. Die große Menge der Siegelzylinder mit entsprechenden Bildern aus dem Beginn der geschichtlichen Zeit kennt diese Form noch nicht*, sondern nur ein Tischchen mit wagerecht liegenden Broten oder dergleichen darüber. Bald darauf, wohl in der zweiten Dynastie+, muß aber die Bildform von Tafel 22, 1 entstanden sein, mit aufrechten Gebilden, deren eigentliche Bedeutung schon sehr früh wieder unverständlich geworden zu sein scheint. Man nimmt heute, vielleicht mit Recht, an, daß die aufragenden Dinge ursprünglich flache, der Länge nach geteilte Brotfladen der Art (Taf. 22, 4) gewesen sind[82b], während die Ägypter später (Bilder 17, 4) Blätter darin gesehen zu haben scheinen. Sie sind fast zu einem festen Bestandteile des Tisches geworden, und, was sonst an Speisen sich hinzu findet, wird darüber gemalt. Daß die „Brote" in Wirklichkeit auf dem Tische liegend zu denken sind, scheint unzweifelhaft. Die Wiedergabe ist genau dieselbe, als wenn z. B. ein breiter Halskragen aus Perlen, der auf einem Tische liegt, gezeichnet werden soll (Taf. 22, 5). Es hieße der Zeit, in der diese Bilder geschaffen sind, etwas ihr völlig Fremdes zutrauen, wenn man als Grundlage den aus einer Schrägaufsicht empfangenen sinnlichen Eindruck (Taf. 22, 3) annähme, wie man es wohl versucht hat[82a]. In Wirklichkeit sind die Teilkörper der Gruppe rein vorstellig und selbständig aneinandergefügt.

Als wir eben das Waschgeschirr auf dem Tische (Abb. 38, S. 80) betrachteten, war unser Augenmerk vor allem auf das Verhältnis des Tisches zum Becken gerichtet. Wir müssen aber auch das des Beckens zur Kanne noch einmal betrachten. Fesselte das eine Mal (Abb. 38, S. 80) den Zeichner das Verschwinden der Kanne im Becken, das andere Mal (Taf. 21, 3. 4) die Form der Kanne und ihre Stellung im Becken, so ist doch noch der Fall denkbar, daß die Beachtung der Formen beider

---

einem thebischen Grabe. Vor dem sehr schönen Bilde denkt man an das bekannte alttestamentliche Wort vom Sitzen unter dem Feigenbaum (1. Kg. 5, 5 u. ö.) in der Schilderung behaglichen Friedens. *) Von den vielen erhaltenen (vgl. Petrie, Ancient Egypt 1914, S. 65; 75; 77 oder Scarabs and cylinders, Taf. 1—2) ist die einzige, vielleicht auch nur scheinbare, Ausnahme, die ich kenne, Berlin 16326.

+) Gewiß eins der ersten Beispiele ist der Grabstein Journ. of eg. archaeol. Bd. 4, Taf. 55.

Gefäße stark überwog und ihr genaues räumliches Verhältnis zueinander fast ganz zurücktrat. Auch das kommt in der Tat vor, und das Bild, das so entsteht, ist, wie bei den bedeckten Tischen, recht weit von der sinnlichen Anschauung entfernt. Man setzt die Kanne an eine Stelle, wo sie frei sichtbar ist, aber doch mit der Schale in Verbindung steht (Taf. 21, 2). Die Zeichnung einer in einem Topf liegenden Weihrauchkugel (Abb. 64)[83] wird vielleicht noch eindringlicher machen, was hier geschehen ist: wie jedes der beiden Dinge nacheinander in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit gerückt ist, und wie es dadurch kommt, daß ein Übereinander in der Zeichnung, wenn sich die Dinge berühren, auch gelegentlich ein Ineinander bedeuten kann.



Abb. 64. Weihrauchkugel im Napf. mR.

Das Raumverhältnis, das weitaus am häufigsten wiedergegeben wird, ist das Vor- und Hintereinander in der Richtung der Malfläche, also in einer Ebene, die senkrecht zur Blickrichtung des Beschauers liegt. Die Figuren bewegen sich in gleicher Höhe hintereinander oder aufeinander zu. Und zwar stehen in älterer Zeit die Figuren frei nebeneinander, ohne daß eine die andere deckt (z. B. Taf. 18, 2), als ob sie nacheinander in der Vorstellung des Zeichners aufgetaucht seien. Man kann sagen, daß eine solche durchsichtige Anordnung dem Ägypter im Grunde stets die angenehmste geblieben ist, genau so wie ja auch im Innern von vielgliedrigen Einzelkörpern die Überschneidungen gewissermaßen nur mit großer Zurückhaltung auftreten (siehe S. 72).

Die Zeichnungen lose nebeneinander stehender Figuren geben aber nun nicht, wie es scheinen könnte, eindeutig immer nur das Nebeneinander in der Richtung der Malfläche wieder. Durch die lose Stellung erhält in einer „vorgriechischen" Kunst wie der ägyptischen beim Umsetzen einer vorgestellten körperlichen Menschengruppe auf den Malgrund das Schulter-an-Schulter genau denselben Ausdruck wie das Hintereinander Brust gegen Rücken. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist die häufige Gruppe aus den Gräbern, in der Mann und Frau beisammen stehend Gaben in Empfang nehmen oder irgend welchen Arbeiten ihrer Leute zusehen. Wenn die beiden sich nicht umfassen (Taf. 39, 1), kann man aus der Zeichnung ja wirklich sowohl die Aussage „die Frau steht Schulter an Schulter neben dem Manne" wie die andere „die Frau steht Brust gegen Rücken hinter ihm" ableiten. Der Ägypter wußte, was gemeint war, und in diesem Falle der Gruppe von Mann und Frau können auch

wir heute noch bestimmt sagen, daß nur ein körperliches Nebeneinander Schulter an Schulter gemeint ist. Denn es sind uns ja viele Rundbildwerke erhalten (z. B. Bilder 25, 6), in denen die Ehepaare nebeneinander stehen, der Mann übrigens meist rechts. Lassen uns solche Hilfsmittel im Stich, so können wir heute aus einer Zeichnung mit losen Figuren keine Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen des Urbildes gewinnen*. Nehmen wir z. B. die in den Gräbern des Alten Reiches so häufige Darstellung von Tänzen (Taf. 23, 1), so ist nicht zu ersehen, ob die Tänzerinnen ihre gleichmäßigen Bewegungen in Stirnreihe neben- (Taf. 23, 2 a) oder in Tiefenreihe hintereinander (Taf. 23, 2 b) ausführten, und wie die Musikanten eigentlich zur Reihe standen, in sie hineingezogen (Taf. 23, 2 a) oder als zweites und drittes Glied (Taf. 23, 2 c d). Da uns leider keine körperliche Gruppe solcher Tanzaufführungen erhalten ist, so könnten wir hier nichts Bestimmtes sagen, sondern müßten uns mit Vermutungen begnügen. Für den Ägypter des Alten Reiches, der solche Tänze täglich vor Augen sah, gab es natürlich keinen Zweifel, und er wird nie auch nur auf den Gedanken gekommen sein, daß man sein Bild auch anders auffassen könnte als er es gemeint hat. Dagegen dürfen wir uns mit Recht fragen, ob schon ein Ägypter des Neuen Reiches, als ganz andere Tanzformen üblich waren+, diese Bilder noch hat verstehen können, wenn er nicht gewisse Kenntnisse von der Vorzeit seines Volkes gehabt hat.

Kehren wir noch auf einen Augenblick wieder zu den Gruppen von Mann und Frau zurück, weil sie noch zu anderen, für das tiefere Verständnis ägyptischer Zeichnungen wichtigen Bemerkungen Anlaß geben. Wir können nämlich an ihnen merkwürdig deutlich beobachten, wie wenig die Sehwahrnehmung allein für solche Bilder maßgebend ist.

Blickt die offene Gruppe eines Ehepaares nach rechts (vgl. Taf. 39, 1), so steht auch in der Zeichnung, wie in der Wirklichkeit, der Mann rechts. Anders ist es, wenn die Gruppe nach links schaut. Dann steht auf dem Malgrunde der Mann links. Es leuchtet ein, daß er in diesem Falle nicht rechts gesetzt werden könnte, denn dann würde der Eindruck erweckt, als ob er hinter der Frau zurückstünde.

Bei Rundwerken sehen wir die Gruppe oft dadurch geschlossen, daß die Frau dem Manne ihre rechte Hand auf die rechte Schulter oder Hüfte legt, und mit ihrer Linken seinen linken Arm berührt, oder aber, daß sie einfach mit ihrer Rechten seine Linke faßt. In der gezeichneten Gruppe stimmt dazu für unser Auge die Armhaltung nur, wenn die Figuren nach links (Abb. 64 A rechts) schauen. Blicken sie nach rechts (Abb. 64 A links),

---

*) Vgl. S. 90. +) Vgl. S. 115 zu Taf. 20, 2 und Erman, Ägypten, S. 339.

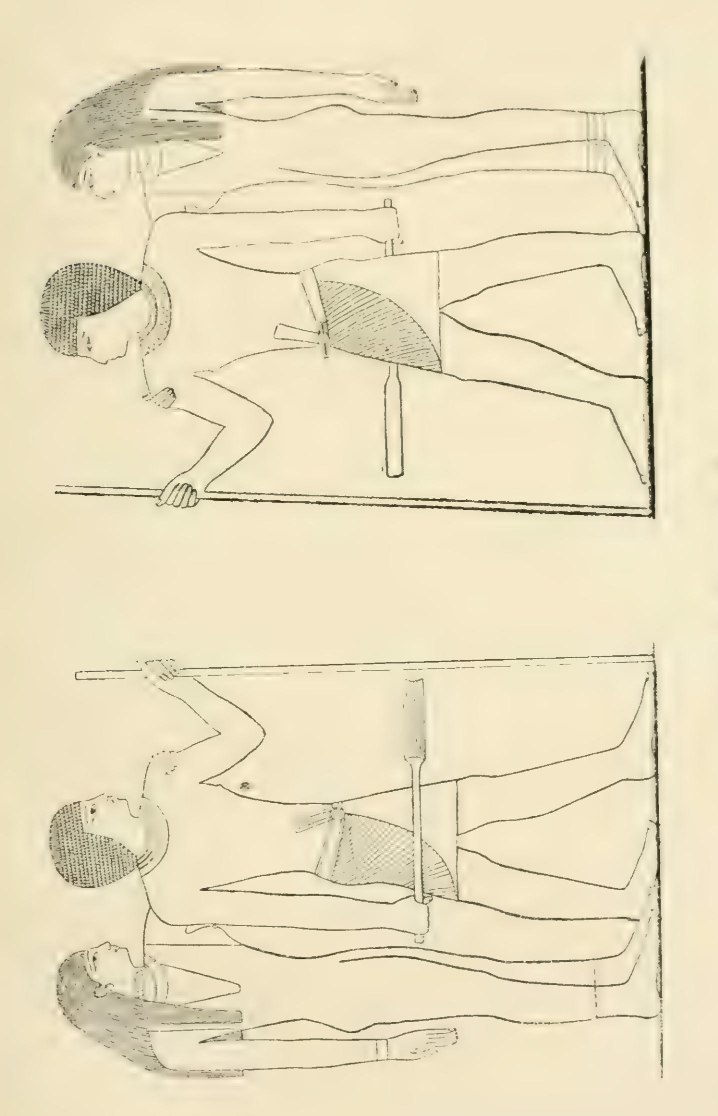


Abb. 64A. Ehepaare. aR.

so tritt die Richtigkeit der Armhaltung, deren Fehler ja nur bei genauerer Überlegung zu erkennen sind, zurück hinter dem Augenschein der richtigen Verteilung der Körper mit Vorrang des Mannes, die sich auf den ersten Blick aufdrängt.

Dies Betonen des Vorranges findet sich bei stehenden sowohl wie bei sitzenden gezeichneten Gruppen. Ja, bei den sitzenden ist, ob sie nach rechts oder nach links sehen, das Vornsein des Mannes meist noch auf eine besondere Art hervorgehoben, durch die ein für uns sonderbarer Widerspruch in die Gruppe kommt. Geht man von der Armhaltung der Frau aus, so müßte nach unserer, durch den sinnlichen Eindruck erzogenen Vorstellung, das Gesäß des Mannes hinter den Knieen der Frau verschwinden. Statt dessen ist fast stets die Sache umgekehrt (Abb. 64B), offenbar, um das Vornsein des Mannes hervorzuheben: das Gesäß des Mannes deckt die Kniee der Frau. So ist es durchgängig im Alten, und, wie es scheint, in der Regel noch im Mittleren Reiche, wenn auch schon in der Zeit der Auflösung zwischen dem Alten und dem Mittleren Reiche das für uns Richtigere vorkommt. Einigermaßen zur Regel wird die Deckung des Gesäßes des Mannes durch die Kniee der Frau aber erst mit dem Beginne der achtzehnten Dynastie (Taf. 31, 2). Doch wird bei nach rechts sehenden Gruppen an der Verteilung der Figuren selbst, auch nach dieser Zeit nichts zu ändern gewagt. Nie ist der Mann etwa links von der Frau gezeichnet, wie es eine Ansicht der Gruppe nach unserer Art verlangen würde.



Abb. 64B.
Ehepaar auf zweisitziger Bank.
aR.

Die in gleicher Bildhöhe stehenden und gehenden Figuren haben eine anfangs fast stets nur gedachte und nur ganz selten wirklich als Strich gezogene Standlinie [84]. Entstanden ist diese wohl lediglich aus dem Gefühl heraus, daß die Figuren doch auf irgend etwas stehen müssen. Daraus ergäbe sich dann, was ja auch bei dieser Stufe der Malerei anzunehmen ist, daß nicht etwa der Malgrund als Vertreter des Erdbodens, als Standfläche der Figuren, gefühlt ist, daß also nicht die Figuren und der Erdboden gewissermaßen aus großer Höhe, mit sehr hohem Horizont, geschaut sind. Wir können deutlich beobachten, wie die Verwendung der Standlinie von dem Bilde von Kom el-ahmar (Taf. 2) über die

Schiefertafeln (Taf. 6) zum Alten Reiche (Abb. 77, S. 121; Taf. 18, 2; 19) hin immer mehr zunimmt. Man sieht also, auch so etwas wie die uns aus Ägypten so geläufige Standlinie ist nichts Selbstverständliches, sondern etwas erst Erarbeitetes.

Liegt dem Zeichner nicht daran, die Natur des Bodens zu kennzeichnen, so bleibt es bei der einfachen, stets schwarzen Grundlinie. Soll aber der Boden doch genauer bestimmt werden, etwa als Wasser oder Wüste, so wird unter die Füße der Figuren ein Streifen gebreitet, der entsprechend bemalt wird.

Wenn Wasser gemeint ist, so wird er mit gleichläufigem Wellengekräusel bedeckt (Taf. 9, 1), das schon früh zu scharfen schwarzen Zickzacklinien auf blauem Grunde stilisiert wird (z. B. Taf. 32), und meist quer, nicht der Länge nach, über die Fläche läuft. Kommt es beim Wasser darauf an, den Verlauf der Ufer oder den Wechsel von Land und Wasser zu zeigen, so geschieht das wie auf unseren Landkarten (Taf. 9, 1; 36, 4; 37, 5), ein Verfahren, auf das wir unten (S. 128) noch zu sprechen kommen werden. Liegt dieser Wunsch nicht vor, ist die Wasserfläche nichts als der Träger der Handlung, so wird sie immer mit geraden Randlinien (Taf. 13; 19, 2 usw.) dargestellt. Die Fläche wird, wenn nicht der offene Strom, sondern die flachen halbsumpfigen Nebengewässer des Nils ausdrücklich kenntlich gemacht werden sollen, mit viel Liebe und Geschick durch Wasserpflanzen und -tiere belebt (Taf. 32). Einen welligen Wasserstreifen als Träger eines Schiffes kenne ich nur einmal, als Ausnahme, in einem Relief religiösen Inhalts aus dem Alten Reiche*.

Soll der Boden als Wüste zu erkennen sein, so wird die Fläche rotgelb gemalt und mit dunkelroten und wohl auch grünen Punkten betupft, die Kiesel und dürftigsten Pflanzenwuchs andeuten. Im Frühjahr sprießen nach Regenfällen oft krautige, bald wieder verdorrende Pflanzen auf, und in manchen Niederungen wachsen Nilakazien. Diese Pflanzen (Taf. 18, 2) und die Figuren stellt man auf den oberen Rand jenes Bodenstreifens. Der Streifen selbst hat manchmal, wie das Wasser, eine gerade Oberfläche (Abb. 65, S. 112). Da aber die Wüsten, die das ebene Tal Ägyptens im Osten und Westen einschließen, gebirgig oder wenigstens hügelig sind, so ist auch der den Wüstenboden vorstellende Geländestreifen oben fast immer unregelmäßig wellig (Taf. 18, 2). Unten läuft stets, auch schon auf den ältesten Denkmälern, wie den Reliefs der Statuen des Gottes Min von Koptos+, außerdem noch die übliche gerade, in Ge-

---

*) Lepsius, Denkmäler Abt. 2, Taf. 101 b.

+) Bei Capart, Primitive art, S. 225. In den Schriftzeichen „Bergland“ und „Berg“ ist in älterer Zeit meist die untere Abschlußlinie grün gemalt,

mälden schwarze, Grundlinie (Taf. 18, 2). Nur ein einziges Bild kenne ich, in dem die Berglinie der Bildstreifen nicht von der geraden Grundlinie begleitet ist (Abb. 90, S. 134)*.

Wie angedeutet, können wir in den Bildern der Vorgeschichte und Frühzeit verfolgen, wie die Figurenreihen mit und ohne gezeichnete Standlinie sich immer deutlicher zu übereinander liegenden Streifen ordnen. Aber eigentlich erst seit dem Alten Reiche bemerken wir, daß die Ägypter sich der Bedeutung der Standlinie zur Gliederung größerer



Abb. 65.
Jagd in der Wüste. aR.

Flächen voll bewußt werden (Abb. 77, S. 121; 98, S. 147; 99, S. 148). Mit einer meisterhaften, durch gute Vorbilder immer lebendig erhaltenen Sicherheit und Klarheit, deren Schönheitswirkung in der überstarken Verkleinerung unserer Abbildungen natürlich empfindlich leidet, werden die Streifen mit den Bilderreihen übereinander gebaut, an den Enden für unser Auge oft wie mit gewaltiger Klammer zusammengehalten durch die aufragende Gestalt dessen, um dessentwillen alle diese Dinge eigentlich dargestellt sind, auf den sie sich zum mindesten alle beziehen, den Gott, den König, den seligen Toten.

Als letzte der räumlichen Ausdehnungen, die für die Stellung von Körpern zu einander in Betracht kommen, bleibt uns jetzt nur noch

wie Petrie, Medum, S. 30 meint, als Andeutung des grünenden Fruchtlandes, von dem sich die rotgelben Wüstenberge abheben.

*) Ein Bild wie Abb. 94 (S. 141) mit schräg ansteigenden Bildstreifen neigt sich schon den dort besprochenen Formen zu.

das Vor- und Hintereinander in der Bildtiefe, wobei wir vorerst annehmen, daß der Blick senkrecht auf die Hauptflächen der Körper gerichtet ist. Das ist das Gebiet, wo wir vor allem auf die Verwendung des ersten perspektivischen Gesetzes, daß nähere Körper entferntere decken, werden aufmerken müssen.

Daß sich zwei selbständige Körper, die unverschoben hintereinander stehen, decken, kommt auf dem Bilde von Kom el-ahmar noch nicht vor; selbst zur Zeit der Schiefertafeln ist es noch sehr selten. Wir finden es natürlich vor allem da, wo die Deckung zum Wesen der Handlung gehört, und in dieser Hinsicht ist es kein geringer Schritt von der noch recht unsinnlichen Art, wie der Löwe auf der Londoner Schiefertafel (Taf. 4, 2) den niedergeworfenen Mann mit seinen Tatzen hält, und der Art, wie der Mann auf der Pariser Stiertafel (Taf. 4, 1) fest zwischen den Vorderbeinen des Stieres liegt, oder wie auf der Löwenjagdtafel dem weit ausschreitenden Jäger das Seil zwischen den Beinen hindurchläuft (Taf. 5, 2). So etwas hängt natürlich nicht nur von der Zeit, sondern vor allem von der persönlichen Vorstellungskraft des Künstlers ab. Das Zertrampeln des besiegten Feindes durch den als Wildstier gedachten König ist z. B. auf der Tafel Narmers (Taf. 6, 2) wieder viel lebloser.

Es bedeutet schon eine recht große Kühnheit, wenn etwa die Fächerträger, die neben dem Hochsitze des Königs stehen, sich von der Fläche des Untersatzes abheben, so die Tiefenverbindung ausdrückend (Abb. 59, S. 100). Doch ist das Wagnis hier gerade durch die große Ausdehnung der Fläche, vor der sie stehen, zu erklären. Man würde in dieser Zeit noch nicht den Mut gefunden haben, z. B. einen Mann, der neben einem Tiere hergeht, so zu zeichnen, daß das räumliche Verhältnis klar zum Ausdruck kommt. Solche Dinge finden sich erst seit der vierten Dynastie, dann aber immer häufiger, besonders bei der Verbindung von Dingen, die an Größe oder in der Richtung der größten Ausdehnung ihrer Flächen verschieden sind, etwa so wie bei dem Mann und den Rindern auf Taf. 30, 2.

Daß zwei sich deckende Körper zur Blickrichtung nicht gleich stehen, sondern seitwärts zueinander verschoben sind, kommt schon seit dem Beginn der Frühzeit vor. Da sind z. B. dem Künstler der Reliefs auf einer steinernen Keule aus Hierakonpolis, die als Prunkwaffe oder Weihgeschenk diente (Taf. 9, 1), zwei frei nebeneinander stehende Fächerträger so eng zueinander gekommen, daß im Bilde die großen Federflächen sich hindern. Der Künstler war schon im Stande durch die Annahme der Deckung die Schwierigkeit zu lösen.

Auch hier liegt solch Vorgehen natürlich am nächsten, wenn die Deckung zum Wesen der Handlung gehört. In einem Relief aus Hierakonpolis (Abb. 66), in dem Löwen von Hunden angegriffen werden, ist es offensichtlich nicht so sehr der Zweck des Künstlers gewesen, herauszubringen, wie die Körper für das Auge sich decken, als vielmehr die Vorstellung eines Angriffs von hinten oder von der Seite. Dafür ist lehrreich ein Blick auf die Gruppe ohne Deckung auf dem Bilde von Kom el-ahmar (Taf. 2, 2). Daß bei Abb. 66 trotz der Deckung für uns der gewünschte Eindruck nicht ganz erreicht ist, sondern unsern Augen es scheint, als ob die Hunde an den Löwen vorbeistrebten, das tut nichts zur Sache. So etwas kommt übrigens auch später noch oft genug in der ägyptischen Kunst vor. Nur wer weiß, was vor sich geht, wird z. B. aus dem Bilde (Abb. 67) des Totengottes an der Leiche des Osiris erkennen, daß der Wolfgott sich nicht nach etwas neben der Mumie bückt, sondern diese selbst berührt.

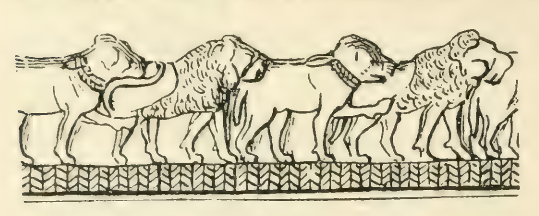


Abb. 66.
Hunde auf der Löwenjagd. Fr.



Abb. 67.
Anubis besorgt die Mumie. nR.

Noch bei den berühmten Gänsen von Medum (Taf. 23, 3) soll ganz gewiß gar nicht in erster Linie die natürliche räumliche Tiefenordnung, sondern weit mehr noch das Zurückbleiben des einen Tieres hinter dem andern, ja eigentlich nur das enge Beieinander der Körper ausgedrückt werden. Das letzte ist besonders klar in den Fällen, wo diese Bildform auch in die Schrift gedrungen ist. Wenn wir die Mehrzahl des Wortes für Seele nicht wie ursprünglich durch drei in loser Verbindung stehende Kraniche 𓅜𓅜𓅜, sondern durch die dichte Gruppe von Abb. 68 geschrieben finden, so ist handgreiflich, daß durch die Deckung der Figuren weniger



Abb. 68.
Schriftzeichen für „Seelen“. aR.

ein räumliches Hintereinander in der Bildtiefe als der Eindruck der dichten Häufung bezweckt und erreicht wird. Wer wird auch z. B. bei dem wundervollen Bilde (Taf. 20, 1) der laufenden Schiffer mit seinem schwingenden und wiegenden Rhythmus daran denken, wie die Schultern, Arme und Beine etwa in der Natur sich decken und kreuzen? Dieser Künstler will ganz offenbar äußerlich nur den Eindruck der geschlossenen Masse erregen. Daß Schiffer in der Natur wohl kaum so schön gemessen taktmäßig im Gleichschritt laufen, das kümmert ihn nicht. Was er aus der Natur herausgriff, war die Gedrängtheit der Figuren. Sobald diese Anschauung im Bilde gesichert war, waltete sein zu rhythmischer Gestaltung treibendes Formgefühl unbehindert. Ein Künstler des Neuen Reiches würde gelegentlich wohl, wieder aus seiner Zeit heraus, auch die Gestaltung des unruhigen Durcheinanders sich zur Aufgabe gestellt haben (Taf. 20, 2). Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß die ägyptische Kunst auch den eiligsten Lauf fast nie durch völliges Loslösen des einen Fußes vom Boden bezeichnet, sondern nur durch ein Weitausschreiten mit erhobenen Fersen*. Seit der Tell el-Amarna-Zeit wird aber öfters der bis dahin straff aufgerichtet getragene Oberkörper geschmeidig vorwärts drängend in die Laufrichtung geneigt. An dem Bilde der laufenden Schiffer erfreut uns unter anderm auch die schöne Verwebung zu einem bandartigen Muster. Schon bei einem Relief aus der Zeit der Schiefertafeln haben wir (Taf. 20, 3) dafür ein Beispiel, in dem wegen der einfachen Natur der verwendeten Körper das Zierleistenähnliche in der Anordnung noch schärfer hervortritt. Wir werden da geradezu an die in sich zurücklaufenden Reihen verschlungener Tierleiber auf den babylonischen Siegelwalzen erinnert.

In der noch rein aus der Vorstellung heraus aufbauenden Zeichenweise sähe das Bild eines Gespannes etwa so aus wie in Abb. 69, (S. 116), nach dem einfachen Gedankengange „Die Zugtiere sind, je eins auf jeder Seite der Deichsel, angespannt und durch einen Jochbalken verbunden". Ferne und Nähe sind noch nicht erwogen. In der ägyptischen Kunst aber+ sehen die entsprechenden Bilder von Ochsengespannen so aus, daß

*) Vgl. Anm. 9d. Bei andern Bewegungen, z. B. im Tanz, kommen oft genug Stellungen mit einem erhobenen Bein vor, die sich zur Darstellung des Laufs eignen würden (z. B. de Garis Davies, Deir el Gebrawi Bd. 2, Taf. 7). Lauf mit einem erhobenen Fuß, etwa als „Sprunglauf" zu bezeichnen, ist mir nur aus dem Grabe des Mah in Tell el-Amarna bekannt (de Garis Davies, el Amarna Bd. 4, Taf. 20 bis 26; 40) = 22). +) Siehe aber S. 120 unten.

ganz wie bei den gleichläufigen Teilen vielgliedriger Körper*, der entferntere Ochse mit seinem vorderen Umriß um ein weniges über seinen Genossen hinauszugehen scheint (Taf. 30, 2), und dabei die jetzt allein herrschende Vorstellung des Nebeneinanders in der Bildtiefe Schulter an Schulter klaren Ausdruck gefunden hat. Hier kann kein Zweifel sein, was gemeint ist: Die Tiere sind mit den Stirnen in gleicher Linie gedacht.

Daß diese Zeichenweise, die rein der Form nach ihre Vorstufe in der eben besprochenen einfach gedrängten Darstellung gehabt haben mag, einen ganz bedeutenden Schritt über diese und über die offene Anordnung hinaus bedeutet, leuchtet ein; ebenso klar ist natürlich, daß sie keine erdachte Erfindung ist, sondern auf eine Naturbeobachtung zurückgeht: Man hat gelernt, Gruppen durch seitliche Schrägansicht zusammenzufassen. Nicht mehr sind die einzelnen Körper nach

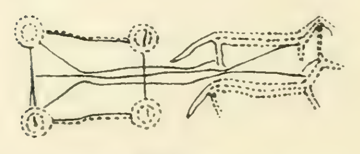


Abb. 69.
Wagenzeichnung auf einem Gefäße der Hallstattzeit, Westpreußen.

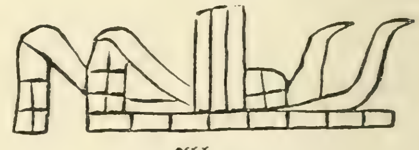


Abb. 70.
Zwei Schiffe.
Bilderschrift. Fr.

einander in die Vorstellung gerufen, sondern sie scheinen zusammen in der Wahrnehmung erfaßt.

Diese Art zu zeichnen finden wir schon in der Kunst der Schiefertafeln+ am Ende der Vorzeit und am Anfang der ersten Dynastie, bei fest liegenden Schiffen (Abb. 70). Häufig aber wird derartiges erst von der dritten Dynastie an, und zwar sehen wir es da zuerst bei den Gespannen von Rindern, den Lieblingstieren des ägyptischen Bauernvolkes, bei denen übrigens diese Naturbeobachtung besonders nahe lag. Geht man ein wenig schräg vor den durch das Joch nebeneinandergehaltenen Tieren, so laufen ihre vorderen Umrisse fast nebeneinander her wie in der Zeichnung. Der Ägypter lernt bald diese Erfahrung bei lebenden und bei leblosen Gegenständen (Abb. 49, S. 89 [die Stuhlbeine]; Abb. 71; Abb. 103, S. 150) immer gewandter handhaben. Sie wird zu einer festen Kunstform, die nicht in jedem einzelnen Falle erneuter Wahrnehmung

*) Vgl. S. 100. +) Auch in den Reliefs des Messergriffs Ancient Egypt 1917, S. 27, von dem auch Taf. 20, 3 genommen ist. Vgl. auch S. 95 Anm. — Aus dem nR Abb. 92 (S. 136).

entspringt. Denn meist führt man dabei den Gleichlauf der Linien mit einer gewissen Freude fast ornamentisch peinlich durch, nun auch da, wo in Wirklichkeit längst nicht mehr an eine ausgerichtete Stirnreihe, sondern nur an eine Anhäufung gedacht werden soll. Es scheint, als ob man das Verfahren nur auf Dinge und Wesen derselben Art angewendet hat. Denn es wird kaum vorkommen, daß ein Ägypter gleich große, aber dem Wesen nach verschiedene Dinge oder Tiere, z. B. zwei Antilopen verschiedener Art, in dieser Weise im Bilde sich decken läßt. Solche stehen wohl im ganzen Verlauf der ägyptischen Kunst frei nebeneinander. Wir können verfolgen, wie die Tiefe der Gruppen, erst bei Tieren (Taf. 17, 1), dann bei Menschen und schließlich allmählich auch bei Sachen, wächst. Die erste größere in die Bildtiefe sich erstreckende Reihe von Menschen findet sich (Abb. 72) im Mittleren Reiche beim Bilde des Statuenschleppens (Abb. 99, S. 148), gleiches von Sachen erst von der achtzehnten Dynastie an+. Unter Amenophis dem IV wagt man auf diese Weise sogar einmal (Abb. 73) die Gruppe des nebeneinander sitzenden Königspaares zu behandeln×, die sonst, sowohl vor

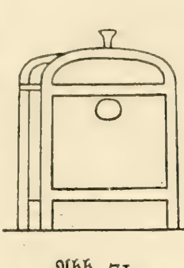


Abb. 71.
Truhen. nR.*)

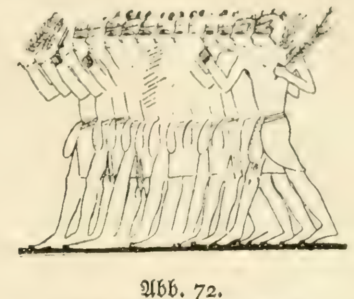


Abb. 72.
Tiefe Menschenreihe. mR.



Abb. 73.
Amenophis IV und seine Gemahlin. auf zwei Stühlen. nR.

*) In der Abb. ist leider oben der zweite Knauf vergessen. +) Siehe z. B. Erman, Ägypten, S. 269 unten (Zeit Ramses des III). ×) Die Abb. 73 ist die sitzende Mittelgruppe von Abb. 98 (S. 147). Dieselbe Erscheinung auch bei dem stehenden Königspaare bei de Garis Davies, el Amarna Bd. 2, Taf. 18.

wie nach dieser Zeit, nur mit mehr oder weniger losen Figuren gegeben wird.

Wir dürfen danach also sagen: Wenn der Ägypter eine Stirnreihe gleicher Figuren zeichnen will, so denkt er sich schräg vor die Reihe gestellt und zieht in Anlehnung an Natureindrücke die Umrisse der entfernteren Figuren gleichlaufend neben den der vorderen. Ob die Reihe in enger oder weiter seitlicher Fühlung gedacht ist, kann durch den Abstand der Linien unterschieden werden, doch darf man darauf nicht zu großes Gewicht legen. Das Verschwimmen der Körperschichten ineinander wird in gemalten Bildern oft durch die Wahl von abwechselnd heller und dunkler Färbung verhindert*. Das hat eigentlich nur Sinn bei farbig gefüllten Flächen. Man ist aber so an die Unterscheidung der gegen einander verschobenen Schichten durch Farben gewöhnt, daß man gelegentlich auch bei bloßen Umrißzeichnungen abwechselnd schwarze und rote Linien gibt+.

Es fällt natürlich den Künstlern niemals ein, etwa die perspektivische Verkürzung der hinteren Figuren geben zu wollen. Die Figuren stehen immer auf derselben Grundlinie und haben dieselbe Höhe. Wo man ein Sinken der Scheitellinie hat beobachten wollen, ist es unbeabsichtigt, denn solche Abweichungen nach oben oder unten entstehen, wie jeder aus Erfahrung lernen kann, bei derartigen Zeichnungen nur allzuleicht von selbst, findet sich doch, vor allem in Veröffentlichungen, welche die Denkmäler in freien Nachzeichnungen wiedergeben, gelegentlich sogar ein ebenso wenig beweisendes Ansteigen. Daß in solchen Schräganſichten die Durcharbeitung der ganzen Gruppe oft recht ungenügend ist, und z. B. die Zahl der Beine bei Tieren oft recht wenig zu der Zahl der Köpfe stimmt, sei nur nebenher bemerkt.

Im Übrigen ist klar, welch gutes und schönes Ausdrucksmittel durch die Entdeckung der seitlichen Schräganſicht von Gruppen gewonnen worden ist, ohne daß damit dem innersten Wesen der ägyptischen Zeichenkunst allzusehr Gewalt angetan wäre. Man hat dafür den knappen Ausdruck „seitliche Staffelung" eingeführt[85]. Doch müssen wir uns, wenn wir ihn brauchen, stets bewußt bleiben, daß er, ebenso wie etwa der früher besprochene Name „Schnittzeichnung", rein äußerlich ist, und eigentlich das Wesen der Erscheinung

---

*) So etwa bei den Pferdegespannen, z. B. Wreszinski, Atlas, Taf. 26 Ähnliche Benutzung der Farbenunterschiede auch sonst, z. B. bei den Ringergruppen Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 8.

+) Im Papyrus des Nebked (Devéria-Pierret, Papyrus Neb-qed, Taf. 3) bei gestaffelten Rinderfiguren.

verzerrt. Nicht die Gegenstände haben ihre Stellung verändert (Abb. 74), sondern der Zeichner hat sich einen neuen Platz zur Reihe gesucht (Abb. 75). Es ist auch zu beachten, wie wenig bildvertiefend doch, vor allem im Hinblick auf die einzelnen in ihnen enthaltenen Körper, solche Gruppen auf uns wirken. Die Einzelkörper erscheinen uns auch hier noch stets wie aus Platten bestehend*, und darum auch die ganzen Gruppen flach, obgleich doch hier offensichtlich im Zeichner das Raumgefühl an sich wirksam ist+.



Abb. 74. Die Reihe ist gestaffelt.

Abb. 75. Der Beschauer steht schräg vor der Reihe.

Als Abschluß dieser Betrachtungsreihe bleibt uns nun noch zu untersuchen, ob und wie weit die Ägypter *Gruppen* auch *durch Überblicken in Schräganſicht von oben her zusammenfassen* und darin Mittel gefunden haben, um uns das Gefühl der Bildtiefe empfinden zu lassen.

Wir sind aus unserer Erziehung des Sehens heraus heute nur zu geneigt, Dinge, die auf der Bildfläche übereinander erscheinen, unter Annahme eines hohen Horizontes nach dem dritten perspektivischen Gesetz als räumlich hintereinander aufzufassen, und so spielt denn der Satz „Was über einander dargestellt ist, haben wir räumlich in der Sehrichtung hintereinander zu denken" bei der Ausdeutung von ägyptischen Zeichnungen eine große Rolle. Und doch kann man meiner Ansicht nach mit der Anwendung des Satzes nicht vorsichtig genug sein. Zur Warnung, und weil sie auch Gelegenheiten zu anderen nützlichen Beobachtungen bieten, möchte ich hier aus der reichen Fülle des Stoffes nur eine kleine Anzahl von Beispielen besprechen, bei denen die Annahme, daß sinnliche Tiefeneindrücke verarbeitet seien, von der Hand zu weisen ist, obgleich sie zum sehr großen Teil nahe liegt.

1. Am ungefährlichsten sind die Bilder wie die Gruppe aus dem Wandgemälde von Kom el-ahmar (Taf. 2, 3), Antilopen in einer Fanggrube oder trichterförmigen Falle, oder das ganz gleichartige, aus der achtzehnten Dynastie öfters belegte Bild (Taf. 37, 1. 2) des von Palmen umgebenen Teiches. Es leuchtet wohl ein, daß in beiden Fällen die Überlegung noch ganz fern liegt, welche der Tiere oder Bäume dem

*) Vgl. S. 65. +) Vgl. S. 66.

Beschauer näher oder ferner zu denken sind. Beide strahlenförmige Bilder sind rein auf Grund der Vorstellung aufgebaut: „Die Füße der Antilopen oder der Palmen stehen am Wasser oder in der Falle".

2. In einem schönen Relief aus einem Pyramidentempel von Abusir (Taf. 15, 1) haben wir ein großes Bild, in dem die Götter die Feinde Ägyptens dem Könige gefesselt vorführen. In den Streifen, in welche die Darstellung wie üblich zerlegt ist, wechselt von oben nach unten immer eine Reihe von Göttern und eine von Ausländern ab. Jeder Gott hält zwei Leinen in der Hand, mit denen zwei Feinde aus der darunter stehenden Reihe gefesselt sind. Zu denken, daß irgend ein räumliches Verhältnis der Götter zu den Feinden ausgedrückt werden soll, das wird man auch hier bald aufgeben [85A].

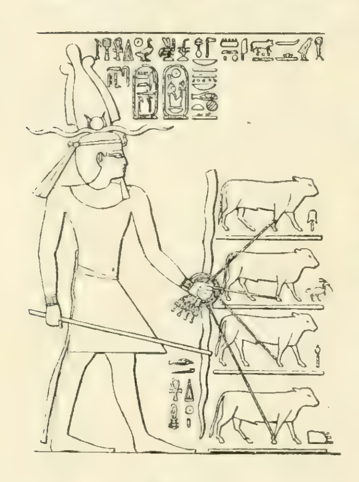


Abb. 76.
Der König mit vier geweihten Kälbern. nR.

3. Anders ist es schon bei Bildern, in denen etwa ein Mann Tiere, die untereinander nicht unmittelbar verbunden sind, an Leinen vor sich hertreibt oder hinter sich herzieht. Greifen wir auch hier wieder einmal zu unserem oft bewährten Mittel, den sachlichen Inhalt der Bilder, hier den von Abb. 76, in Worte umzusetzen, so werden wir uns schnell überzeugen, daß gewiß nichts weiter ausgedrückt werden soll als etwa „Der Mann treibt nebeneinanderlaufende Tiere". Nur das Nebeneinander der Tiere, das beinahe aus dem Standpunkt des treibenden Menschen heraus empfunden wird, hat zur Darstellung gereizt, während den Maler noch nicht kümmert, was ihm fern und was nah ist. Man beachte die Ähnlichkeit mit dem Bilde der Gespanne in Abb. 69 (S. 116) und Taf. 52, 3, sowie Abb. 99 (S. 148). In einem Londoner Totenbuche* haben wir ein Bild, in dem durch einen gegabelten Strang zwei Ochsenpaare vor einen Sargschlitten gespannt sind. Da sieht man nun die durch das Joch eng verbundenen Tiere jedes Paares in seitlicher Staffelung gezeichnet (wie auf Taf. 30, 2), die Paare selbst aber stehen zu einander wie die Kälber in Abb. 76. Die Raumwiedergabe dieses Zeichners reichte über ein eng verbundenes Paar nicht hinaus.

*) London, Papyrus Ani, Taf. 5.

4. Man hat den Versuch gemacht, die in Abb. 77 wiedergegebene Gruppe sieben übereinandergebauter Bildstreifen von einer Grabwand des Alten Reiches als ein Bild aus der Vogelschau, vom Nil her in die Wüste hinein, zusammenzudeuten. Ganz gewiß mit Unrecht und nicht ohne daß eine kleine Fälschung mit untergelaufen ist. Denn man hat aus den sieben Streifen des Gesamtbildes stets nur die vier unteren

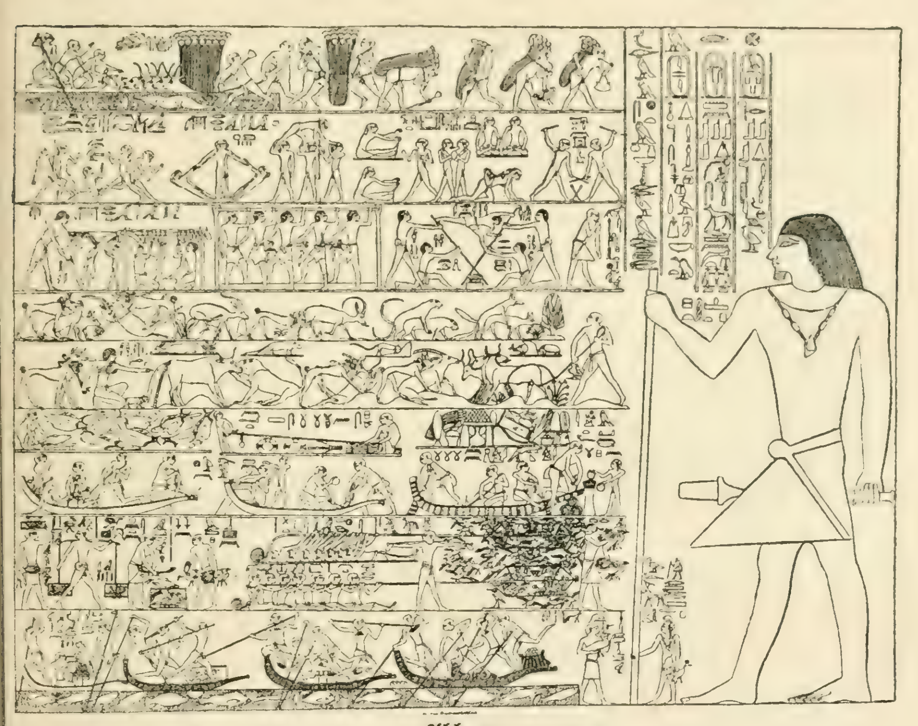


Abb. 77.
Wand eines Grabes (Ptahhotep in Sakkara). aR.

herausgegriffen und allein betrachtet, die noch darüber liegenden drei andern aber übersehen. Nun enthalten ja die drei untersten Streifen Dinge, die mit dem Flusse zu tun haben, und darüber liegt die Jagd in der Wüste; diese vier würden also zu einem Blick vom Nil aus in die Wüste hinein einigermaßen stimmen. Aber es wäre doch merkwürdig, daß bei einer solchen Absicht grade das wichtige Ackerland zwischen Fluß und Wüste ausgefallen wäre. Zudem geht es doch nicht an, ein Bild nur soweit zu benutzen wie es uns paßt: Hier auf der Grab-

wand kommt ja über der Wüste noch der Weinbau, dann das Spiel der Kinder und ganz oben gar noch die Papyrosernte, die natürlich wiederum am Nil vor sich geht. Durch diese Anordnung wird doch wohl der Gedanke an ein Gesamtbild mit hoher Kimmung als unmöglich erwiesen[86].

5. Taf. 37, 2 ist einem Bilde der achtzehnten Dynastie entnommen und stellt einen Tümpel dar, aus dem zwei Leute Wasser holen. Bei dem Manne in der Mitte möchte man wohl geneigt sein, an die Beobachtung zu denken, daß von etwas erhöhtem Stande aus die Wasserfläche wie ein aufrechter Hintergrund für den Oberkörper des in ihr stehenden Mannes wirken würde. Aber es liegt in dem ganzen Bilde nicht der geringste Zwang zu einer solchen Annahme vor. Wie sollte ein Maler die Vorstellung „Ein Mann steht bis zum halben Leibe in einem Teiche, rings von Wasser umgeben" wohl anders zeichnen können als es hier geschehen ist? Die Art, wie die Bäume auf den Rand des Teiches strahlenförmig aufgesetzt sind, zeigt in der Tat, daß wir es mit einem rein vorstellig geschaffenen Bilde zu tun haben.



Abb. 78.
Aus einem ägyptischen Bilderbogen von heute. (Ausschnitt.)

Denken wir uns an Stelle des Mannes in der Mitte nun ein Boot, so könnte es auch solch ein Bild wirklich geben. Wenn wir aber auf das auf Taf. 37, 1 vorgeführte gleichzeitige Bild blicken, so sehen wir, daß das Schiffchen unten nicht durch eine Wasserfläche vom Ufer getrennt ist. Man erkennt, daß die untere Randlinie des Teiches dem Zeichner als Grundlinie erschienen ist und als solche für ihn eine so starke Anziehungskraft besaß, daß sie das Schiff ganz an sich gezogen hat. Ein schlagendes Gegenstück dazu (Abb. 78) entnehme ich einem der volkstümlichen Bilderbogen, wie sie in Kairo gedruckt und für wenige Pfennige verkauft werden[87]. Der Zeichner verwendet ein Gewisses an Perspektive, das aber nur ganz äußerlich angelernt ist und überall die „vorgriechischen" Züge durchschimmern läßt. So hat auch bei seiner Zeichnung des Tisches das nächste, was als Grundlinie gelten könnte, die vordere Tischkante, die Gefäße, die doch mitten auf der Tischplatte stehen sollten, angezogen*.

*) Ganz ähnliches findet sich auch in mittelalterlichen Bildern, z. B. einem Bilde im Braunschweiger Dome (Tanz der Herodias). Man könnte an sich solche

6. Nun werden wir auch ein älteres Bild (Abb. 79) richtig deuten, das, nicht in diesem Zusammenhange betrachtet, noch viel verführerischer als die bisher besprochenen wirken würde. Es stammt aus dem Ende des Alten Reiches. Wer wird hier nicht zuerst wirklich einen gemalten Horizont zu sehen glauben? Und doch wäre nichts irriger. Blicken wir auf die gleichzeitige Abb. 65 (S. 112), so sehen wir, daß die hinter den Tieren sich erhebende Wüste nichts anderes ist als der Bodenstreifen, auf dessen oberer Kante sonst die Figuren zu wandeln scheinen. Der Leser ist vorbereitet genug, um bald zu erkennen, daß in dem scheinbaren Kimmungsbilde der täuschende Eindruck nur durch die Anziehungskraft der eigentlichen schwarzen Grundlinie entstanden ist, die in diesem Falle die Tiere sogar durch die obere Randlinie des Streifens hindurchgerissen hat[88].

Einen ähnlichen Irrtum wie dieses Wüstenbild könnte das Berliner Relief erwecken, auf dem (Taf. 16, 2) die Lustfahrt einer Dame auf den Lotosgewässern dargestellt ist, und in dem zwei Darstellungsweisen vermischt sind. Unter dem Boot streckt sich, wie üblich, der geschlossene Wasserstreifen entlang. Aber, da der Künstler außerdem noch den Gedanken ausdrücken wollte „Boot und Frau sind rings von Lotosblumen umgeben, die sich aus dem Wasser herausrecken", so ist das obere Wasser mit seinem Blumenfelde noch hinzugefügt worden. Den Widerspruch zwischen beidem empfindet der Zeichner nicht*. Die Wellen der Wasserflächen waren in diesem Falle nicht gemeißelt, sondern nur gemalt und sind heute verschwunden.

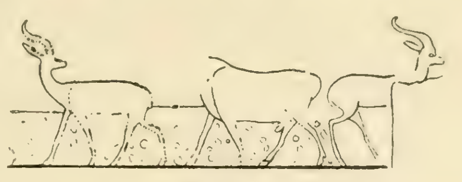


Abb. 79.
Tiere in der Wüste. aR.

7. Eine sehr lehrreiche Entstehungsgeschichte hat schließlich noch eine Bildform, die man auch auf eine Naturansicht zu deuten geneigt sein möchte, und die doch einen ganz anderen Ursprung hat. Ein beliebtes Vergnügen der vornehmen Ägypter war das Fischstechen mit dem zweispitzigen Speer auf einem von Papyros umwachsenen Gewässer. In Bildern wie Taf. 26, 1 steht der Herr weit ausschreitend im Boot, den Speer mit der Beute — gewöhnlich sind es zwei Fische —

Zeichnungen auch so deuten, daß der Tisch mit den Gefäßen im Grunde als vorstellig reine Seitenansicht gefaßt sei (vgl. Abb. 38 links, S. 80), um die sich die wesensfremde Perspektive in starkem Mißklang herumgelagert habe. Aber die altägyptischen Bilder legen doch die oben gegebene Deutung näher. Vgl. S. 85 u. 139.

*) Vgl. unten zu Nr. 7.

oft beinahe wagrecht in der Luft haltend. Dabei erscheinen die Fische fast stets umgeben von Wasser, das sich wie ein Berg aus dem

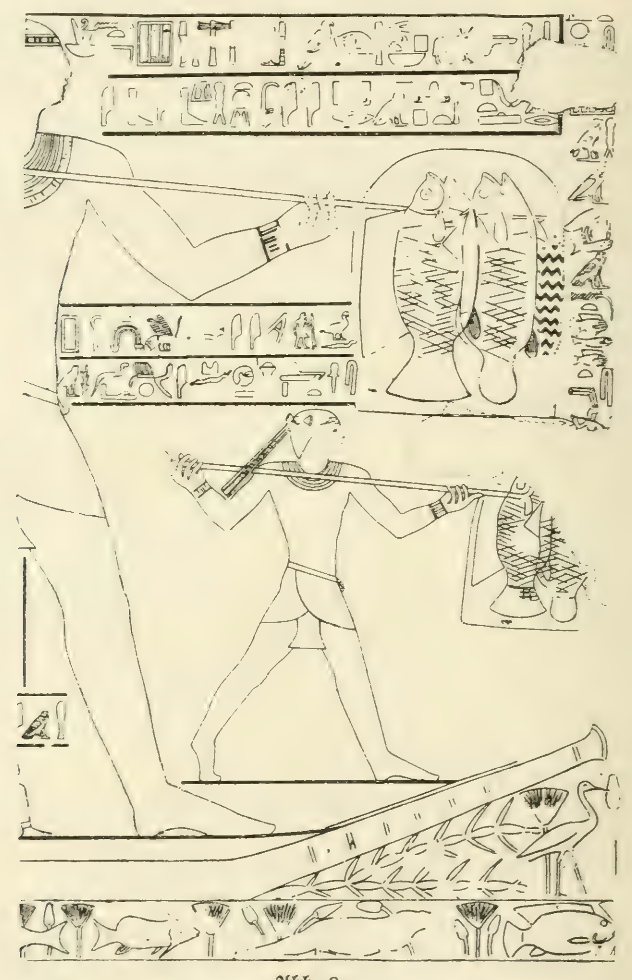


Abb. 80.
Fischstechen. (Ausschnitt.) aR.

unteren Wasserstreifen erhebt*, von ihm manchmal durch eine Linie abgetrennt. Eine wirkliche Ausbuchtung des Wassers kann damit

*) Vgl. Wreszinski, Atlas, Taf. 2. 38. 40. 70. 77 a.

ursprünglich nicht gemeint sein, sonst würde deutlicher ausgedrückt sein, daß die Papyrosstauden, die oft den Hintergrund des Wasserberges bilden, mit den Füßen am Buchtrande stehen. Von der achtzehnten Dynastie an (Taf. 32) tauchen an ihnen manchmal die Fußblätter auf; damals hat man also wirklich die ältere Form zu einer Bucht des Wassers umgedeutet. Und schon vorher einmal, zur Zeit des Mittleren Reiches, ist ein Künstler auf diesem Wege vorangeschritten und hat eine ganz eigentümliche glänzende Lösung für die so erfaßte Aufgabe gefunden: Der Zeichner eines Grabes der zwölften Dynastie in Mer* läßt in die Wasserbucht von der Seite her, mit einer Ecke einspringend, ein reiches Papyrosgebüsch hineingreifen. Die ältere Form findet sich daneben aber immer noch. Wie diese aufzufassen ist, dazu weist uns einen Weg derselbe eigenwillige Künstler aus Der el-Gabrawi, der uns auch sonst öfter bei unseren Untersuchungen hilft. Bei ihm ist (Abb. 80) das Wasser unten wieder das übliche Rechteck. Oben aber erscheint noch einmal ein völlig losgelöster Wasserfleck um die Fische herum. Die Deutung aus sinnlicher Anschauung versagt hier ganz, das Bild ist rein vorstellig geschaffen: Den Künstler beherrscht die Vorstellung „Fische werden im Wasser gespießt", und so umgibt er sie mit Wasser+. Ebenso ist der Wasserberg (S. 124) zu erklären. Bei der Ausbildung dieser Bildformen hat aber auch noch etwas anderes mitgespielt. Das älteste Bild des Fischstechens (Abb. 81) zeigt uns den König vom Lande aus schräg in einen Teich wie Taf. 37, 5 hineinstechend. Dies Bild ist natürlich nicht einzig in seiner Art gewesen, und gewiß hat eine solche vertraut gewordene Bildform auch dazu beigetragen, daß die Vorstellung, die Fische müßten von Wasser umrahmt sein, fest wurde und blieb, auch als man den Jäger auf dem Wasserstreifen fahrend und mit gehobenem Speere darstellte[89]. Es ist ein tiefer Einblick, den wir hier in die Entstehung von Kunstformen tun durch die Beobachtung, wie das einmal an bestimmte Züge gewöhnte Auge diese auch unter ganz veränderten Umständen nicht missen will, wie die Form dann rein aus sich heraus ohne Anlehnung an die Natur

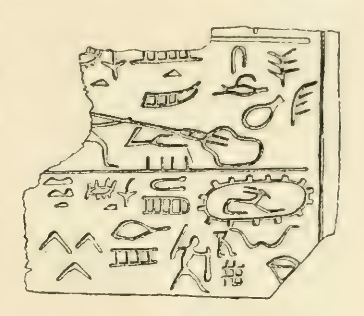


Abb. 81.
Schrifttäfelchen. Oben ein Bild: der König sticht Fische. Fr.

*) Blackman, Meir Bd. 1, Taf. 2. +) Vgl. S. 127 unten.

sich weiter entwickelt, und schließlich erst durch eine Umdeutung wieder an einen Natureindruck angeknüpft wird. Vor Bernwards bronzenem Taufbecken im Dom zu Hildesheim fiel mir auf, daß die mittelalterliche Kunst in gewissen Bildformen für die Taufe Christi ganz ähnlich das Wasser wie einen Berg von unten in das Bild hineinragen läßt, die Gestalt des Heilands bedeckend oder umrahmend. Ich wußte damals noch nicht, daß die Bildgeschichte der Taufe Christi noch viel schlagendere Gegenstücke (Taf. 26, 2) aufweist, die zudem auch, ganz wie der altägyptische Wasserberg, auf eine Umdeutung einer älteren Form zurückzuführen sind*.

So werden wir also wohl genügend gewarnt sein, um mit der Annahme von hohem Horizont in ägyptischen Zeichnungen uns recht zurückzuhalten. Wir wollen uns immer bemühen, keinem ägyptischen Bilde in der zeichnerischen Naturwiedergabe etwas zuzuschreiben, was es nicht sicher in sich trägt. Man sollte es sich zum Grundsatz machen, da, wo unsere Sehweise an sich nahe liegt, aber auch die Entstehung des Bildes aus der Vorstellung heraus möglich ist, stets das Letztere anzunehmen, wenn nicht gewichtige Gründe zum Anderen raten+[90a]. So wird wenigstens niemals Schaden entstehen. Auf der andern Seite verschleiert man sich sehr oft gerade durch das Bemühen, in den Zeichnungen unsere Naturwiedergabe aufzuweisen, die vorhandene wirkliche Schönheit. So geht es z. B. mit den übereinander liegenden Darstellungstreifen. Quält man sich nämlich, eine Grabwand des alten Reiches wie Abb. 77 (S. 121) durchaus wie ein Landschaftsbild nach unserer Art ansehen zu wollen, so muß sie notwendig als etwas Unvollkommenes erscheinen. Schauen wir sie aber einfach so wie sie da ist, so wird sich uns etwas in seiner Art schlechthin Vollkommenes auftun. Wir werden dann einen Hauch spüren von dem hohen Geiste, der die ägyptischen Künstler, bei allem Wechsel im Einzelnen, zu allen Zeiten in der wohl abgewogenen und klaren Gliederung ihrer Flächen beseelt hat, ob es sich um ein kleines Schmuckstück, die Seiten eines Buches oder die gewaltigen Wände eines Grabes oder Tempels handelte. Und dafür hat die Grundlage gebildet die Erziehung zu entschlossener Zerlegung in klare Felder und Streifen×[91].

Wir sind am leichtesten zur Annahme eines hohen Horizontes geneigt bei Bildern, in denen die Figuren nicht auf Grundlinien stehen,

---

*) Den Hinweis auf J. Strzygowskis Iconographie der Taufe Christi verdanke ich O. Wulff. +) Vgl. S. 101. ×) Vgl. S. 112.

die also, was die Verteilung der Figuren angeht, etwa so aussehen wie das Wandbild von Kom el-ahmar (Taf. 2). Daß dies Bild aber nicht etwa eine optische Einheit wiedergibt, leuchtet ein. Man beachte nur, wie die Tiere hier und in den verwandten Topfmalereien lustig zwischen den Schiffen[90] herumspazieren. Wir können nicht einmal sagen, ob wirklich die Absicht bestand, geschaute oder vorgestellte körperliche Anhäufungen von Schiffen, Menschen und Tieren wiederzugeben, also ob die Figuren des Gesamtbildes, wo sie nicht in Tätigkeit aufeinander bezogen sind, überhaupt durch ein anderes Band zusammengehalten werden als das künstlerische Wiederholungs- und Raumfüllungsbedürfnis. Auch da wo innerhalb dieses Bildes an einer oder der anderen Stelle Figuren dichter als anderswo zusammengeballt sind, ohne daß sie sich berühren oder gegeneinander tätig sind, soll doch dadurch nur eine Ansammlung der Körper angedeutet werden, ohne daß an Nähe oder Ferne der einzelnen gedacht wird.

Die Gedankengänge der alten Zeichner, auf die es uns hier ankommt, werden uns recht anschaulich werden, wenn wir wieder zu der Zeichnung eines Kindes greifen. Ein fünfjähriges Mädchen[92] hatte sich vorgenommen, einen alten krummen Nagel, der vor ihm auf dem Tische lag, abzuzeichnen. Das Bild war klar (Abb. 82 oben). Kaum aber waren einige Minuten vergangen, so war, wie es bei Kindern und Naturvölkern oft geht, der ursprüngliche Sinn des Bildes vergessen. Es wurde nun — zu einer Kutsche (Abb. 82 unten). Auf die Welle wurde, übrigens in der falschen Richtung, ein Kutscher gesetzt, der Nagelkopf wurde für die Wagenlaterne erklärt, und, nun kommt das für uns hier Wichtige, neben diese Laterne wurde ein Gebilde gemalt, das, wie das Kind mit Erstaunen über meine Unkenntnis erklärte, doch natürlich das zu einer Laterne gehörige brennende Streichholz vorstellen sollte. Wir sehen also, daß an irgend ein räumliches Verhältnis zwischen Laterne und Zündholz nicht im Geringsten gedacht wird, sondern nur an die innere Zusammengehörigkeit der beiden Dinge. Genau so sind in Abb. 63 (S. 105) die Knöchelwürfel über das Brettspiel gemalt und ist in Abb. 80 (S. 124) der Sohn wie ein in der Luft stehender Doppelgänger dem Vater gesellt.

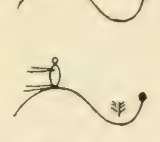


Abb. 82. Kinderzeichnung nach einem Nagel. Darunter dieselbe zur Kutsche verändert.

Das gibt uns den Schlüssel zu unendlich vielen Bildern auch noch aus der späteren ägyptischen Kunst bis ans Ende hin. Wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, ein Schuster (Abb. 83, S. 128) bei der Arbeit gezeichnet wird, so stellt sich der Gedanke an das Werkzeug, auch das gerade nicht

benutzte, von selbst ein. Nur auf Grund dieser Gedankenverknüpfung wird es nun rings um ihn herum gezeichnet, so daß es aussieht, als ob es in der Luft herumflöge oder an der Wand hinge. Es wäre völlig vergeblich, wenn man sich die Mühe gäbe, zu überlegen, wie es etwa auf dem Boden um ihn herum liegt und an der Wand hängt, oder wenn man überhaupt die räumliche Anordnung der einzelnen Stücke festlegen wollte. Daran hat der Künstler gar nicht gedacht[93].

Zu irgend einer noch näher zu bestimmenden Zeit müssen nun aber in Ägypten derartige locker verbundene Bilder eine Umdeutung erfahren haben, durch die der Begriff der Raumtiefe wirklich in sie hineinkam. Von zwei Seiten her kommt dabei die Umdeutung der alten Bildform zur neuen Auffassung.

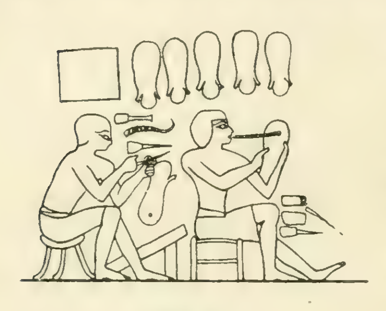


Abb. 83.
Schuster. nR.

Erstens spielt gewiß die Bewegung der zeichnenden Hand hinein. Ob der Malgrund wagerecht lag oder aufrecht stand, es wird sich einmal unbewußt das Gefühl eingestellt haben, daß zu gewissen Figuren seines Bildes die Hand des Zeichners sich weiter vorwärts ausrecken, also von ihm entfernen mußte als zu anderen*, und die Angleichung an das Nah und Fern der Urbilder im Raume wird dann unwillkürlich eingetreten sein. Auf ein solches Nachschaffen der Entfernung durch die Bewegung der Hand an sich, das ja auch in der Arbeit am Rundbilde eine große Rolle spielt, möchte ich vor allem die Entstehung der „Landkarten" zurückführen, die wir in so überraschender Ähnlichkeit bei Naturvölkern+ ebenso wie bei den Ägyptern (Abb. 84) finden, und bei denen Gedanken an Vogelperspektiven meist rundweg abzulehnen sind.

Zweitens aber konnte es nicht ausbleiben, daß, wie bei der Umdeutung des Vogelbildes×, die unmittelbare Naturbeobachtung ergänzend und vertiefend hinzutrat. Sieht ein Mensch auf Gegenstände, die, viel kleiner als er selbst, vor ihm liegen, herab, oder steht er auf einem erhöhten Platz, so ergeben sich ja Eindrücke, die in der Anordnung der Figuren, wenn man von den perspektivischen Verkürzungen absieht,

*) Vielleicht ist dazu die Beobachtung an einem Kinde auf S. 66 zu vergleichen. +) Th. K. Koch-Grünberg, Urwald, Taf. 54. ×) Vgl. S. 99.

ganz den bisher besprochenen Bildern gleichen: Die einzelnen Körper erscheinen dem Auge übereinander, die ferneren über den näheren.

Es ist klar, daß wir in den wenigsten Fällen mit Sicherheit sagen können, ob der ältere oder der neuere Sinn in einem ägyptischen Bilde sich ausspricht. An sich, ohne Rücksicht auf die Zeit seiner Entstehung, könnte man z. B. das Bild der Schieferplatte Narmers (Taf. 6, 2), wo die geköpften Leichen der erschlagenen Feinde wie das

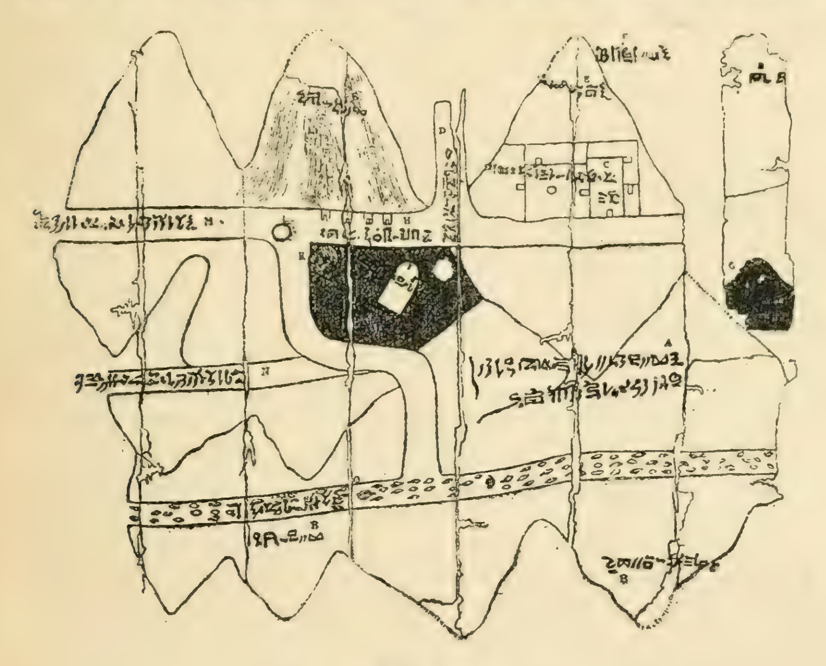


Abb. 84.
Karte der Goldbergwerke. nR.

Wild auf der Strecke ausgebreitet sind, so deuten, als ob der Künstler schon daran gedacht habe, den obersten Leichnam als den entferntesten zu fassen, wenn auch in Wirklichkeit die Deutung wohl sicher falsch wäre. Denn das Bild ist gewiß nur aus der Vorstellung entstanden: „Die Leichen liegen nebeneinander vor dem Könige auf der Erde".

Wollen wir die Zeit feststellen, in der wir bei einem Volke mit einiger Sicherheit neuere Auffassungen in Bilder hineintragen dürfen, so können wir von zwei Seiten her Aufklärung erwarten.

Wir können sie aus der Sprache schöpfen, sei es aus bestimmten Aussagen, wie oben in der Dichtung von Etana*, sei es aus gewissen Sprachwendungen. Wie wir z. B. im Deutschen von der „hohen" See reden, und dadurch das scheinbare Ansteigen der Meeresfläche zum Horizont bezeichnen, wie der Römer ebenso vom *altum mare* spricht, so braucht man schon in Griechenland mindestens seit der Zeit der homerischen Gedichte die Vorwörter *ἀνά* „auf" und *κατά* „ab" ebensowohl vom wirklich ansteigenden und abfallenden Berge wie von der scheinbar ansteigenden Meeresfläche, wenn er z. B. *ἀναβαίνειν* „hinaufsteigen" ebensogut für den Marsch von der Küste in das wirklich ansteigende Land hinein, wie von der Fahrt vom Ufer ins scheinbar ansteigende Meer hinaus verwendet[94]. Griechischen Zeichnern der homerischen Zeit dürfen wir also zutrauen, daß sie die Beobachtung vom scheinbaren Ansteigen des Grundes, das dritte unserer auf S. 45 genannten perspektivischen Gesetze, zum Aufbau eines Bildes benutzen, auch wenn ihre Bilder an sich noch keinen Anhalt dafür bieten[33b].

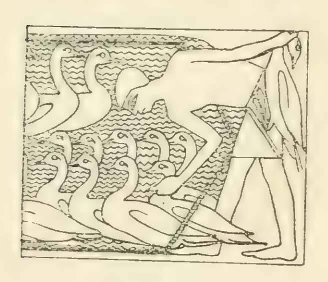


Abb. 85.
Die Beute wird aus dem Schlagnetz genommen (Ausschnitt). mR.

In Ägypten kenne ich sprachlich nichts derartiges. Wir sind also hier ganz auf die Erscheinungen innerhalb der Kunst selbst angewiesen. Es ist klar, daß wir in der Zeichenkunst festen Boden erst zu der Zeit unter die Füße bekommen, wo die Deckung von Körpern sich uns als Beweismittel darbietet. Es ist wohl denkbar, daß die bildende Kunst auch hier wieder der Sprache und dem Gedanken erst später gefolgt ist+, aber wir müssen uns bei allen älteren ägyptischen Bildern bewußt bleiben, daß eine Deutung als Schrägansicht von oben eine reine Vermutung ist, wir haben gerade den Fällen gegenüber mißtrauisch zu sein, die am einladendsten scheinen, und dürfen vor allem niemals Schlüsse aus dieser Deutung ziehen.

Es ist sehr merkwürdig, daß unter den zahllosen uns erhaltenen Bildern erst in der Zeit des Mittleren Reiches, d. h. mit dem Beginn des zweiten Jahrtausends v. Chr., sich welche finden, deren Maler die Naturbeobachtung verwendet haben, daß bei der Schräganſicht einer Gruppe von oben her nur Teile des entfernteren Gegenstandes über dem oberen Umriß des vorderen zu erscheinen pflegen (Abb. 85; vgl. Taf. 50, 1

*) S. 48. +) Vgl. S. 66; 101; 119 und Anm. 3b.

links unten). Bei der Menge der Bilder der früheren Zeit, die niemals eine Spur davon zeigen, ist es kaum möglich, daß wir durch einen Zufall getäuscht werden*. Rein äußerlich angesehen gibt es wohl eine ähnliche Form, z. B. in den Bildern der Papyrosdickichte (Taf. 13); aber es ist klar, daß, auch wenn darin die Staffelung schematischer durchgeführt ist, wie in Abb. 86 und Taf. 19, 2+, nichts als der ungleich hohe Wuchs der Stauden bezeichnet werden soll, den genialere Zeichnungen in schöner Freiheit darstellen×. Wohl aber ermächtigt uns das Entenbild von Abb. 85, ähnliche gleichzeitige Bilder aus el-Berscheǂ, bei denen aber nur die Hälfte der Enten ohne daß sie sich untereinander decken aus dem Wasser ragen, vielleicht als zusammenfassende Ansichten der Wasserfläche schräg von oben her aufzufassen. Nötig ist das aber nicht‡. Sicher urteilen kann man eben nur, wo sich deckende Körperbilder auftreten. Alle andern Fälle bleiben unsicher, denn wir können hundertfach beweisen, daß sich die vorstellige Darstellung immer neben der wahrnehmigen gehalten hat[93].

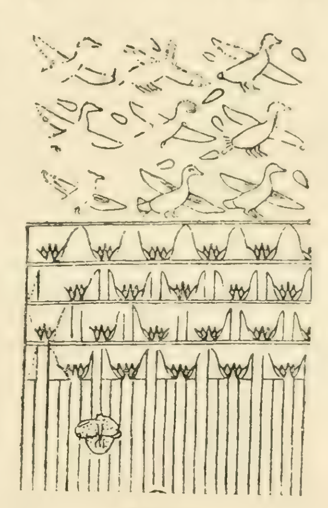


Abb. 86.
Papyrosgebüsch mit Enten. aR.

Bezeichnend ist es, daß in Ägypten auch hier wieder die Naturbeobachtung zuerst bei den Wasservögeln auftritt, bei denen ja, wie wir oben gesehen haben⁑, auch die Zusammenfassung des einzelnen vielgliedrigen Körpers durch eine Schrägansicht zuerst erscheint. Das Neue Reich, von der Mitte der achtzehnten Dynastie an, benutzt die neue Erkenntnis, daß man durch Annahme eines höheren Standortes Figurengruppen sinnlich zusammenfassen kann, mit vollkommener Fertigkeit (Abb. 87, S. 132). Das bekannte Londoner Wandbild aus Theben mit der wimmelnden Gänseherde (Bilder 19, 1) ist wohl die glänzendste ägyptische Leistung dieser Art.

*) In Babylonien ist schon auf dem Geierstein der geschlossene Heerhaufe hinter dem Wagen des Eannatum entsprechend gezeichnet (Meißner, Bab.-ass. Plastik, S. 14), also etwa zu Beginn der fünften ägyptischen Dynastie (um 2700 v. Chr.).
+) Sehr hübsch auch in Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 4 unten.
×) Ein besonders schönes, dem Neuen Reiche vorgreifendes, Bild aus dem mR bei Blackman, Meir Bd. 1, Taf. 2. Sonst ist die Zeit darin strenger.
ǂ) Newberry, el Bersche Bd. 1, Taf. 21.
‡) Vgl. S. 122 unter 5 zu Taf. 37, 2.
⁑) Vgl. S. 99.

Entsprechend der „seitlichen Staffelung", die oben beschrieben ist, hat man die neue Form „Höhenstaffelung" genannt, ein Name, bei dem entsprechende Vorbehalte wie dort zu machen sind[46]. Auch in der Schrägansicht von oben unterbleibt, wie bei der seitlichen (vgl. S. 118), in Gruppen

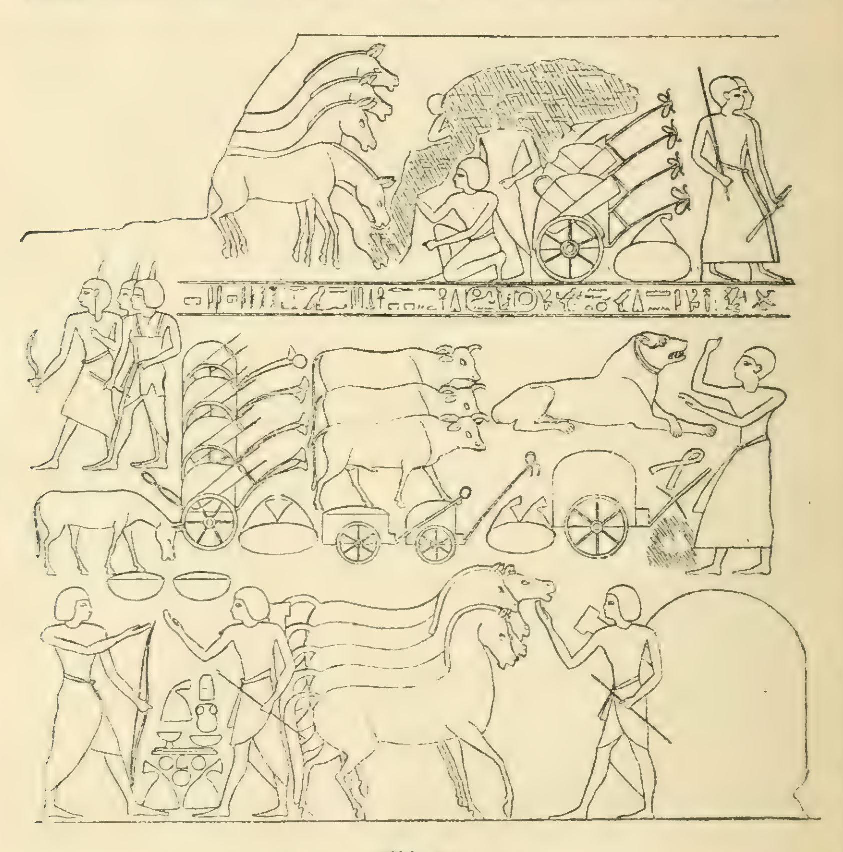


Abb. 87.
Aus einem Kriegslager Ramses des II. nR.

oft die Durchzeichnung der Beine der hinteren Wesen: man begnügt sich mit den gleichläufigen oberen Umrißlinien. Doch kommen auch richtig, das heißt bei Vernachlässigung der Verkürzungen richtig, durchgezeichnete Beine vor (Abb. 87 unten). Geschieht das nicht, so ergibt sich ein Bild wie das der klagenden Frauen aus einem Grabe der achtzehnten Dynastie (Taf. 35, 1), und es ist keine blos äußerliche Ähnlichkeit, sondern beruht

auf derselben Auffassung, wenn die Gruppe in ihrem Aufbau sich genau so darstellt wie etwa die des Volkes vor der Rednerbühne vom Konstantinsbogen in Rom (Taf. 35, 2)[*]. Natürlich weiß man bei dieser oberen ebenso wie bei der seitlichen Schrägansicht durch Wechsel in der Breite der Umrißabstände Unterschiede in den Abständen innerhalb der Massen anzudeuten.

Schließlich scheint man in Ägypten doch wohl auch zum Aufbau wirklicher ausgedehnter Vogelschauen[+] gelangt zu sein. Gewiß noch nicht trifft das zu auf gewisse Landschaftsbilder der achtzehnten Dynastie (Taf. 36, 4)[×], selbst nicht auf die leider nur in traurigen Resten erhaltenen entzückenden Bilder aus Tell el-Amarna[⁑], die alle eher zu den Landkarten (Abb. 84, S. 129) zu stellen sein dürften. Wohl aber finden wir den neuen Geist in den großen Bildern der Land- und Seeschlachten der Ramsesse, die trotz allem was uns ihnen gegenüber bedenklich macht, doch immer wieder durch ihre Großzügigkeit fesseln. Wir kennen in den räumlich bescheideneren Reliefs am Wagen Thutmosis des III[‡] und in den Jagdbildern der achtzehnten Dynastie[××] die unmittelbaren Vorläufer dieser großen Entwürfe. Gelegentliche Überhöhungen in den Gruppen solcher Bilder (Abb. 89, Reihe 2 links, S. 134) zeigen, daß wir nicht zu viel voraussetzen, wenn wir in ihnen bewußte Annahme eines hohen Standortes durch den Maler zu sehen glauben. Selbst ohne dies Merkmal werden wir nun aber auch, gerade beim Vergleich mit den älteren Formen auf Taf. 37, 1 und 2, in den Gartendarstellungen aus der Zeit Amenophis des IV (Abb. 91, S. 135)[*⁑], die in Bildern der unmittelbar vorhergehenden Zeit ihre zum Teil noch zaghaften[+‡] Vorläufer haben, die neue Auffassung erkennen, und auch gern in dem hübschen Bilde des Stadens von Tell el-Amarna mit der Landschaft dahinter (Abb. 92, S. 136) ein sinnlich einheitlich gedachtes Bild sehen wollen.

Es leuchtet ein, daß es trotz alledem doch mehr oder weniger Gefühlsache bleiben wird, ob man eins der großen Jagd- und Schlachtenbilder als Vogelschau über ein weites Feld auffassen will oder nicht. Manch Vorsichtiger wird es vielleicht leugnen und nur zugeben wollen,

[*]) Zu den Tiergruppen in Abb. 87 vergleiche man etwa die Rindergruppen aus der Wiener Genesis bei Wulff, Kunstgesch. Monogr., 1. Beiheft, S. 1. u. a. m.

[+]) Ich fasse hier der Einfachheit wegen die Kavalier- und die Vogelperspektive unter dem einen Namen zusammen.

[×]) Vgl. z. B. Wreszinski, Atlas, Taf. 65 (Jagd).

[⁑]) de Garis Davies, el Amarna Bd. 3, Taf. 5. 7. 8.

[‡]) Kairo, Thutmosis IV, Taf. 10. 11.

[××]) Bei Wreszinski, Atlas, Taf. 1. 26.

[*⁑]) Vgl. auch Wreszinski, Atlas, Taf. 66.

[+‡]) Wreszinski, Atlas, Taf. 92.



Abb. 88. Aus Mer. mR. Abb. 89. Aus Theben. nR.

Jagden in der Wüste (Ausschnitte).

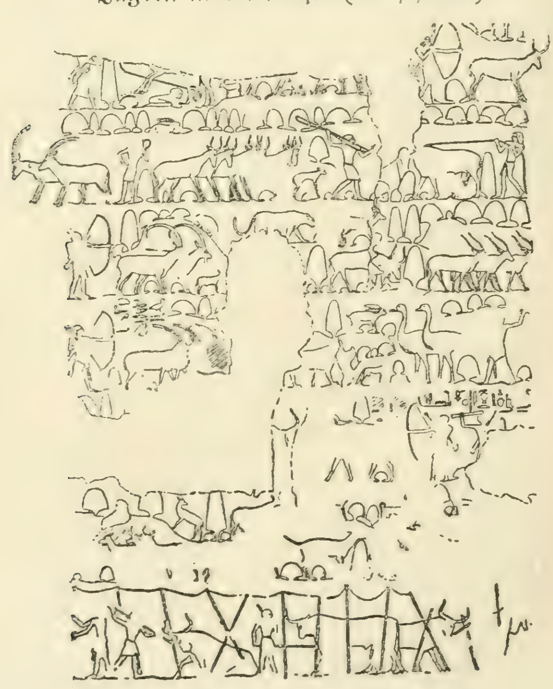


Abb. 90. Aus el-Bersche. mR.

daß in ihnen die Gruppen, die die „Höhenstaffelung" zeigen, einzeln durch Schrägansicht von oben zusammengefaßt seien. Aber es läßt sich doch solchem Unglauben etwas entgegenhalten. Wir beobachten noch bei dem Jagdbilde* von Abb. 89, daß es, trotz der Staffelungserscheinungen, durch gerade Grundlinien nach der im Alten Reiche errungenen klassischen Art (S. 112) in Streifen zerlegt und daß in jedem Streifen der Boden in der alten Weise als hüglige Wüste gekennzeichnet ist.

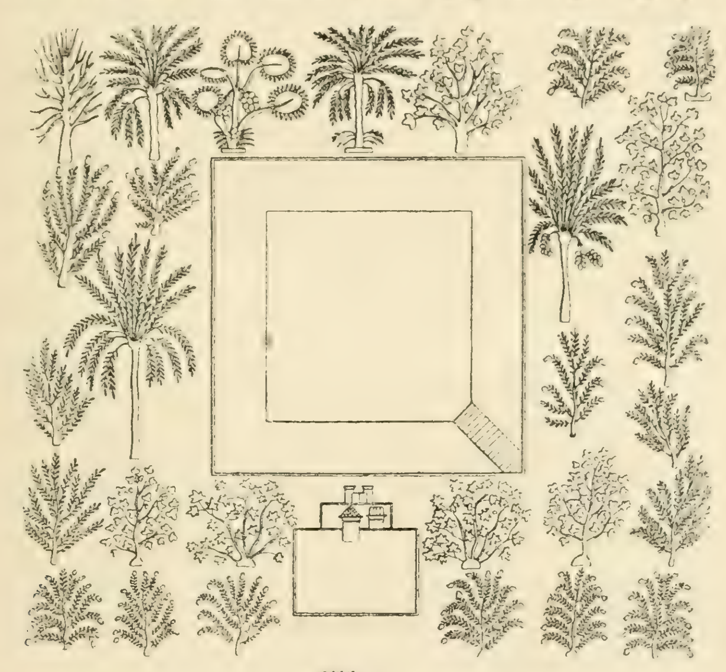


Abb. 91.
Ein Garten in Tell el-Amarna. nR.

In den großen Bildern schwindet die Grundlinie nun immer mehr, so daß es, rein äußerlich angesehen, so scheinen mag, als ob man wieder zu der alten kindlichen Art zurückkehre, und zwischen diesen Schöpfungen des Neuen Reiches, — nehmen wir der Ähnlichkeit halber die Seeschlacht Ramses des III+ —, und dem Wandbilde von Kom el-ahmar (Taf. 2, 1) in der Raumauffassung kein Unterschied sei. Und doch ist

*) Vgl. auch Wreszinski, Atlas, Taf. 53.

+) Bei von Bissing, Denkmäler, Taf. 94 und 94a; im Gerippe bei Erman, Ägypten, S. 712.

er ganz gewaltig. Denn gerade in diesem Wiederverschwinden der Grundlinie scheint mir der Beweis zu liegen, daß wir diese großen Schöpfungen mit Recht als Vogelschauen auffassen. Der Form nach vorbereitet ist die neue Darstellungsweise in Landschaften wie Abb. 90 (S. 134) mit ihrer beginnenden Wiederauflockerung der strengen Bildstreifenteilung, und durch die Formen wie Taf. 36, 4.

Ganz und gar ist die Grundlinie auch aus den wirklich mit hoher Kimmung gedachten Bildern immer noch nicht verschwunden; gelegent-

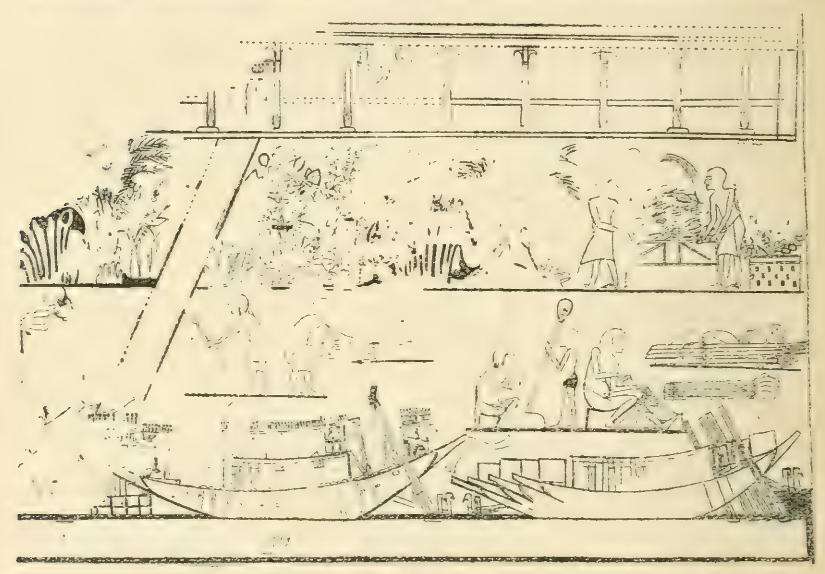


Abb. 92.
Der Staden von Tell el-Amarna. n.R.

lich wird sie wieder eingesprengt, vielleicht weil manchmal unbewußt das Gefühl wieder durchbricht (vgl. S. 110), daß die Figuren ohne sie in der Luft schwebten oder einander auf die Köpfe träten. Auch diese Erscheinung findet sich in den Werken aus der Auflösungszeit der klassischen Kunst des Altertums wieder. Der Künstler der Antoninsäule, der sicher Bildtiefe empfindet, hat doch jede seiner Figuren auf wunderliche Kragsteine gestellt (Taf. 53, 1), die nicht nur der Form, sondern auch ihrer Bedeutung nach nichts anderes sind als die Grundlinien in den Vogelperspektiven der ägyptischen Kunst. Wenn der Künstler anders empfunden hätte, so hätte er wohl trotz seines dicken Reliefs einen anderen Ausdruck gefunden.

Wir haben für das, was wir auf den letzten Seiten besprochen haben, gelegentlich den Ausdruck gebraucht, mit dem wir heute das entsprechende Verfahren der Maler benennen: „der Künstler hat sich einen hohen oder sehr hohen Horizont gewählt". Wir wissen, daß, wenn das Gesichtsfeld frei ist, eine in Augenhöhe des Beschauers liegende Wagerechte es begrenzt, in der Himmel und Erde zusammenzustoßen scheinen. So etwas darf man auf ägyptischen Bildern nicht zu finden erwarten. Der obere Abschluß des Gesichtsfeldes wird nie gegeben, und daß die Fläche des Himmels an die Grundlinie oder die Fläche des Erdbodens anstieße, ist eine dem zeichnenden Ägypter ganz fremde Vorstellung. Nach ägyptischer Auffassung liegt ja zwischen beiden der leere Luftraum. In Bildern aus der Göttersage steht Schow, der Gott der den Luftraum vertritt, mit erhobenen Armen zwischen dem Erdgott und der Himmelsgöttin, diese hochhebend. Die zu Grund liegende Naturvorstellung ist dieselbe, die man oft in Kinderzeichnungen findet, wenn der Himmel überhaupt angegeben wird: zwischen der irdischen Landschaft und dem blau gemalten Himmel ist ein Zwischenraum, den die Kinder auf Befragen als Luft bezeichnen[95]. So erscheint denn auch auf ägyptischen Bildern der Himmel höchstens als schmaler Streifen am oberen Rande des Bildes (Abb. 25, S. 72; Taf. 36, 1), stets blau und ohne Wolkenflecke. Der Nachthimmel* wird durch dicht nebeneinander in diese Fläche gesetzte gelbe fünfstrahlige Sterne (Taf. 26, 3) unterschieden. Sonne und Mond schweben meist dicht unter dem Himmel, doch finden sie sich als Himmelskörper höchstens in mythologischen Bildern, sonst jedoch die Sonne oft schützend über dem Haupte des Königs, ohne Zusammenhang mit dem Himmel, in irgend einer der Formen, die sie nach ägyptischen Vorstellungen hatte: als Scheibe mit Flügeln (Bilder 31, 6), als Falke (Bilder 20, 5) o. a. m. Amenophis IV hat für seinen Gott aus einem älteren dichterischen Gleichnis heraus+ ein neues, nach dem Sturze seines Werkes nicht wieder gebrauchtes Bild geschaffen: eine Sonnenscheibe mit Strahlen, die in Hände auslaufen und der Königsfamilie das Zeichen „Leben" hinstrecken (Bilder 19, 4). Übrigens ist der Himmel über rein weltlichen Vorgängen kaum zu finden, nur unter Amenophis dem IV fast stets vorhanden.

---

*) Nach Brugsch, Religion, S. 204, ist in der Pyramide des Phiops bei Sakkara der Grund der als Sternenhimmel gebildeten Decke schwarz, nicht wie sonst gewöhnlich blau gemalt, ebenso in den thebischen Königsgräbern. — Beim ägyptischen Stern gehen die Strahlen von einem kleinen Kreise aus. Merkwürdig und unerklärt ist es, daß das Schriftzeichen für „Sonne" in der Mitte seiner Scheibe meist ein Kreischen hat. +) Vgl. Äg. Zeitschr. Bd. 55, S. 27.

Wenn wir von den mythologischen Einkleidungen in Frauen- oder Tiergestalten absehen, hat der Himmel gewöhnlich die altüberlieferte Gestalt des Schriftzeichens ⊓[96a]. Mit den abwärts gerichteten Spitzen denkt man ihn sich auf vier, an den Ecken der Welt aufragenden Bergen ruhend. Darauf weist nicht nur die Ähnlichkeit mit den Vorstellungen von den vier Beinen der Himmelskuh sowie den stützenden Armen und Beinen der Himmelsfrau, sondern auch ein wichtiges religiöses Bild über dem Eingange der Königsgräber des Neuen Reiches (Taf. 36, 1). In den Bildern von Tell el-Amarna tritt für die gerade, an den Ecken rechteckige Himmelsform mit ihren Auflagespitzen vorübergehend eine andere auf: ein Streifen ohne die Spitzen und mit umgebogenen Enden, die in die Berge in gleichbleibender Breite hineinlaufen, so daß das Ganze unsrer Vorstellung vom Himmelsgewölbe mehr entspricht*. Auch den wirklich halbkreisförmig gebogenen Himmel sieht man bekanntlich in Ägypten, und zwar am Kopfe der Denksteine. Daß diese Form nicht etwa, woran man denken könnte, einfach eine Anpassung an die oben halbkreisförmig gerundete Gestalt dieser Steine (Bilder 22, 4) ist, zeigen Bilder mit gekrümmtem Himmel, wo kein solcher Zwang zur Krümmung vorliegt+. Man hätte eben die Rundung auch auf den Denksteinen nicht verwendet, sondern eine andere Lösung gefunden, wenn nicht die Vorstellung vom Gewölbe neben der von einer Ebene schon dagewesen wäre.

Zwischen dem oberen Bildrand oder dem Himmel, und der Grundlinie oder der Erde heben sich die Figuren der ägyptischen Bilder meist von einem weißen Grunde ab, der natürlich die Leere bezeichnen soll, in welcher für die Vorstellung die Gestalten stehen (vgl. S. 37). Wenn in vielen Bildern dieser Grund einen sehr reizvollen licht graublauen Ton annimmt, so muß man sich selbstverständlich hüten, darin einen „Luftton" suchen zu wollen. Es ist wohl sicher, daß er nur der Schönheit wegen gewählt ist. Und in der Tat ist er vortrefflich geeignet die lebhaften Farben der Bilder zu einer Einheit zusammenzufassen. Dieselbe Wirkung hat aber z. B. auch die, ganz und gar im Hinblick auf die künstlerische Wirkung gewählte, schön gelbbraune Grundfarbe der Bilder etwa im Grabe Sethos des I, die merkwürdig an die Grundfarbe des vorgeschichtlichen Wandbildes von Kom el-ahmar erinnert. Die Färbung

---

*) Z. B. de Garis Davies, el Amarna Bd. 1, Taf. 26; Bd. 4, Taf. 22; Bd. 6, Taf. 17. 19 u. ö. Neben dem Berge stehen manchmal, z. B. Bd. 3, Taf. 33, Text S. 31; Bd. 6, Taf. 17. 19, (mythologische?) Bäume und wohl auch Buschwerk.

+) Naville, Totenbuch Bd. 1, Taf. 21 Ag und 27 Da, Ap. Auch London, Papyrus Ani, Taf. 2, usw.

des Grundes auf den hölzernen Grabtafeln der Spätzeit, auf Särgen usw. führt vollends abseits von Wirklichkeitsvorstellungen.

Die Erde wird auch in den großen Vogelschauen im Ägyptischen anscheinend nur am unteren Rande durch die gerade Bodenlinie oder den welligen Bergstreifen angedeutet, an die die untersten Figuren herangezogen sind, und auf denen sie fest gegründet stehen. Es kommt nicht vor, daß unter, also vor den untersten Figuren noch ein Stück des Grundes, also des Bodens frei bliebe: Das Bild beginnt mit den Füßen der vordersten Figuren.

Ich glaube nicht, daß bei den Vogelschauen jemals der Malgrund in seiner ganzen Höhe durch gewisse Färbung oder sonstwie als ebener Boden gekennzeichnet ist, solange er nur den gewöhnlichen Erdboden bedeutet. Jedenfalls wüßte ich nicht, daß man auf den gewaltigen Schlachtenbildern an den, allerdings Wind und Wetter ausgesetzten, äußeren Tempelwänden so etwas beobachtet hätte. Wohl aber wird, wie wir gesehen haben, die Wasserfläche mit dem für sie feststehenden Muster von Zickzacklinien bedeckt, und es ist eigentümlich, zu beobachten, wie durch solche Kennzeichnung der ganzen Fläche unsere Neigung zu sinnenhafter Zusammenfassung des ganzen Bildes angeregt und verstärkt wird. Gerade wenn auf dem Wasser spielende Vorgänge dargestellt sind (Taf. 37, 1. 2), müssen wir also besonders vor uns selbst auf der Hut sein.

Vielen Künstlern wird das gleichmäßige Teppichmuster des ägyptischen Wassers als guter Hintergrund für ihre Figuren erschienen sein. Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß manchen anderen die gemeißelten gebrochenen Wasserlinien mit ihren Schatten, als Bringer einer gewissen Unruhe und Unklarheit, im Bilde nicht willkommen gewesen sind. So mag es zu erklären sein, und nicht bloß aus dem Streben, sich mühsame Arbeit zu ersparen, daß man die Wasserlinien auch in Reliefs öfters nur aufmalte. Heute, wo die meisten Reliefs ihre Farben verloren haben, erscheint dann also, selbst wenn Wasser gemeint ist, der Grund der Bilder ohne jede Bodenbezeichnung*.

Wenn das Wasser in Reliefs nur gemalt wird, so haben wir in diesem Verfahren der ägyptischen Künstler nur wieder einen Ausfluß ihres Strebens nach Linien- und Formenklarheit ihrer Bilder. Dies Drängen nach Ruhe der Linien führt manchmal zu fast gewaltsamen Lösungen. Wir haben früher+ schon von den Bildern gesprochen, wo das, was geheimnisvoll im Innern eines Papyroswaldes vor sich geht,

*) So in den Bildern von Taf. 11, 1; 16, 2; 26, 1; Abb. 80 (S. 124) unten; Abb. 92 (S. 136) unten, und etwa dem Relief mit dem Vogelfange Berlin 14100.
+) S. 73.

auf einem wandähnlichen Hintergrunde von Papyrosstengeln sich abzuspielen scheint. Die meisten, und wir dürfen wohl sagen die besseren Künstler wissen den Reiz dieses aus gleichläufigen, geraden Linien gebildeten, ruhigen Musters (Taf. 13) wohl zu schätzen als Widerspiel gegen das Treiben der Menschen und der den Wald belebenden Tiere. Doch müssen anderen die Schattenstreifen der Papyros noch zu unruhig und ablenkend erschienen sein. Sie schaffen sich die Ruhe auf die einfachste Weise, indem sie in das Gebüsch eine nur gemalte Fläche einfügen*. Und so verfährt selbst ein so feinfühliger Künstler wie der des Ptahhotep-Grabes in Sakkara aus der fünften Dynastie (Abb. 93). Das sollte uns zurückhaltend machen im Urteil über derartige uns befremdende Dinge. Daß auch in anderen Kunstreichen solches vorkommt, möge ein Bild aus assyrischer Zeit zeigen. Der assyrische Künstler, der die Reliefs der Bronzetüren von Balawat geschaffen hat, tut im Grunde nichts anderes (Taf. 52, 2), wenn auch in etwas geschmeidigerer Form, als seine um fünfzehnhundert Jahre älteren ägyptischen Brüder in ihrer geometrischen Art.

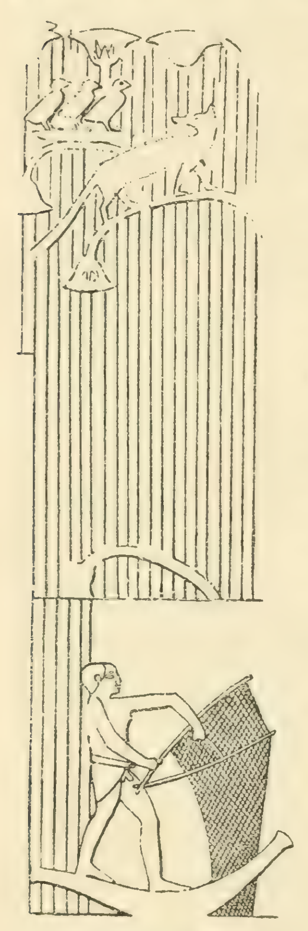


Abb. 93.
Fischer im Papyrosgebüsch.
aR.

In der Natur der Erscheinungen bei hoch angenommener Kimmung liegt es, daß sie bei geringen Ansprüchen auf sinnliche Treue fast genau ebenso sein müssen, als wenn statt dessen der Boden selbst nach hinten anstiege, also die Handlung auf dem Abhange eines Berges spielte.

Es ist bekannt, daß die griechische Malerei des fünften Jahrhunderts v. Chr. bei dem Fortschreiten von Darstellungstreifen zu Tiefenbildern den Weg über wirkliche Berglinien

*) Sehr bezeichnend ist dafür z. B. das Bild bei Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 4 unten Mitte.

genommen hat, um die Überhöhung sinnlich einleuchtender zu machen. Für Ägypten, wo sich fast das ganze Leben im ebenen Fruchtlande abspielte, also in einer Landschaft, die nicht zur Wiedergabe von Einzelformen lockt, lag solch ein Verfahren nicht so nahe wie im bergigen Griechenland. Die öden Randgebirge Ägyptens wieder sind kein Aufenthalt. Aber gejagt wird dort hinter ihnen in der hügligen Wüste, und so sehen wir denn zu unserer Überraschung, daß man in der Zeit des Mittleren Reiches in den Gräbern von el-Bersche (Abb. 90, S. 134) und Mer (Abb. 88, ebenda) für solche Jagdbilder auch dieses griechische Verfahren der Überhöhung durch unregelmäßige, sich kreuzende Hügelwellen unter den Füßen der Figuren vorweggenommen hat, in Weiterbildung der alten Formen von Taf. 18, 2 und Abb. 89*. Im Neuen Reiche ist das beibehalten worden+. Ja auch die religiöse Kunst hat es aufgegriffen und z. B. zur Gestaltung eines schönen Sinnbildes benutzt (Taf. 47, 1), das den Weg der Sonne über die Berge der Erde hinweg vom östlichen Horizont zum Untergang zeigt[96b].


Abb. 94.
Die Gebirgswüste hinter Tell el-Amarna. nR.

Handlungen am Bergabhang selbst kamen in den Gesichtskreis der Kunst erst, als die Könige des Neuen Reiches die syrischen Burgen zu brechen hatten, und man dabei oft genug die Hänge der Berge von Stürmenden und Fliehenden bedeckt sah. In den Bildern solcher Kämpfe bauen sich denn, wo Kampfebene und Festungsberg aneinander stoßen, wie es meistens geschieht (Taf. 28), die Figuren in beiden Bildhälften aus ganz verschiedenen Gründen übereinander; das eine Mal, weil der Künstler einen hohen Horizont angenommen hat, also der Boden scheinbar ansteigt, das andere Mal, weil der Berg sich wirklich erhebt×.

*) Abb. 94 steht der Taf. 47, 1 nahe, aber eigentlich doch noch näher den alten Bildstreifen, nur daß diese ansteigend gezeichnet sind.

+) Wreszinski, Atlas, Taf. 9. Prisse, Hist. de l'art, Atlas Bd. 2, Taf. 84 = Erman, Ägypten, S. 329 (unvollständig).

×) Zu vergleichen ist, unter Berücksichtigung der Verschiedenheiten, etwa das, was auf S. 105/106 über Matten und Holztritte gesagt ist.

Die äußere Ähnlichkeit der Erscheinungen in beiden Bildhälften verführt die Künstler gelegentlich dazu, sie zu vermischen. Auf dem Bilde Sethos des I, das die Erstürmung der Bergfeste „das Kanaan" darstellt, wirft der König die Feinde im Blachfeld (rechts) über den Haufen und jagt sie auf den Burgfelsen (links) zurück. Ebene und Fels sind mit Menschen übersät. Dabei bemerken wir, wie der eine Krieger (Taf. 28 links, der Mann unter der Pfeilmarke) einfach vom Felde aus auf die Mitte des Berges hinübertritt. Wir lernen also wieder einmal, daß bei der Übertragung des vorgestellten Bildes auf den Malgrund die gemalte Anordnung der Dinge wirksam wird. Ähnliche Erscheinungen in der Zeichnung haben wir schon manchmal im Verlauf unserer Untersuchungen beobachtet[97]*.

Sogar noch eine dritte Vorstellung spielt in ein Bild wie diese Schlacht hinein. Ganz gewiß ist mit dem Gewimmel der Feinde unter den Rossen des Königs das leichenbesäte, ebene Schlachtfeld gemeint, und es ist gut, auch hier wieder auf die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Schlachtfeld auf der Schieferplatte (Taf. 4, 2) hinzuweisen, bei gänzlich verändertem inneren Verhalten zur Natur. Dort, im Beginn der Geschichte, das rein vorstellig, hier, im neuen Reiche, das sinnlicher gefaßte Bild. Ebenso gewiß aber wie in beiden Bildern die Ausbreitung der Körper in der Ebene gemeint ist, so sicher scheint mir, daß in das jüngere Bild sich aus der Übereinanderschichtung der Körper nun auch wirklich die Anschauung eines Haufens hineingeschoben hat[98].

Überall wo in ägyptischen Zeichnungen Naturwiedergabe in Frage kommt, müssen wir uns eben, wie wir es schon einige Male beobachtet haben, die in ihnen liegende schillernde Vielheit sich kreuzender Beziehungsmöglichkeiten vor Augen halten, und die außerordentliche Freiheit bedenken, die die „vorgriechische" Darstellungsweise dem Künstler im Ausdruck seines persönlichen Willens läßt, im Gegensatz zu der Gebundenheit einer streng perspektivischen Betrachtungsweise+.

Damit haben wir, vom Einzelnen zum großen Verbande vorschreitend, das Rüstzeug des ägyptischen Zeichenkünstlers für die Wiedergabe der Natur durchmustert. Die letzten Seiten haben uns schon weit über

*) S. 74/75; 108; auch 175. +) Vgl. S. 57; 70 Mitte; 87.

das hinausgeführt, was sich in den Werken der Ungebildeten findet. Denn von den Zusammenfassungen vielgliedriger Körper durch eine Schrägansicht bis zu den Versuchen, eine größere Gruppe von Körpern der Tiefe nach als sinnenhaftes Ganzes zu geben, haben wir fast durchweg Dinge behandelt, die den zeichnerisch Ungebildeten noch verschlossen sind. Damit aber der Leser im Rahmen des Ägyptischen bleibe und nicht etwa das von uns entworfene Bild im Gedanken steigernd weiter male, es bei sich noch mehr unserer heutigen Naturbetrachtung anpasse, und dann nach der Rückkehr zum wirklichen ägyptischen Kunstwerke sich enttäuscht wieder abwende, müssen wir doch, außer den schon reichlich angebrachten Warnungszeichen, noch einige nebensächlich scheinende, aber doch wichtige Dinge besprechen.

Vor allem bleibt die Verbindung von Figuren im Hintergrunde des Bildes mit denen im Vordergrunde der Form nach stets sehr lose. Es ist sehr bemerkenswert, daß zwar in der ägyptischen Schrift ein häufiges, also allen Künstlern wohl vertraut gewesenes[99a], Bildzeichen ein von vorn gesehenes Gesicht vorstellt 𓁷, daß aber doch in der Zeichenkunst uns kaum mehr als zwanzig von vorn gesehene Menschengesichter* erhalten sind[99b], die also keine größere Rolle spielen als die gelegentlich vorkommenden perspektivischen Verkürzungen[102]. Diese Tatsache zeigt, daß etwas Tieferes als der auch hier wieder sich nur allzuleicht einstellende Scheingrund der Schwierigkeit die Ursache sein muß, warum der Ägypter in Relief und Zeichnung die Kopfrichtung aus dem Bilde heraus vermeidet. Es scheint doch, als ob auch diese Erscheinung ganz nur gewürdigt werden kann, wenn man sie aufs innigste mit der Natur des ägyptischen Flachreliefs und überhaupt des Flächenbildes verbindet. Was von der Kopfrichtung gilt, muß natürlich erst recht von der eng damit zusammengehenden Richtung des Handelns gelten. Das ist in der Tat der Fall; nur daß eine Bewegungsrichtung aus dem Bilde heraus[99c] noch seltener als das Herausblicken vorkommt+. Uns fällt dies besonders auf, wenn es sich um Andachtsbilder handelt, bei denen eine Verbindung zwischen der Bildfigur und dem davor Stehenden ganz dringend erscheint. Wenn der Ägypter da nicht zu ganzen oder zu jenen auf S. 40 besprochenen halben Rundbildern greift, so schauen und schreiten die verehrten Wesen unbekümmert um den Betenden seitwärts von ihm weg. Wir haben lehrreiche Beispiele dafür. Bei den

*) Formen wie Hathor- (Taf. 49, 5) und Beskopf (Taf. 49, 1) als je eins gerechnet. +) Vgl S. 83; 86.

Scheintüren, jenem Mittelpunkt der Gräber des Alten Reiches, durch dessen Ausgestaltung als Tür sinnbildlich der Verkehr zwischen der Welt und dem Toten angedeutet ist, liebt man es, auf dem Grunde der Türnische den Verstorbenen darzustellen, als ob er die Tür eben durchschreite. Daß so etwas gemeint ist, zeigen gerade Türen mit Halbfiguren wie die von Taf. 17, 2. Und danach haben wir ein Recht, auch den schreitenden Reliefffiguren an gleicher Stelle, statt ihrer äußerlichen Richtung nach der Seite, eine innerliche her zum Beschauer zu geben. Wenn wir in einer Kopfleiste zum Totenbuch ein Bild (Abb. 95a) ganz nach der Art wie Taf. 18, 1 gezeichnet sehen, so werden wir kaum erraten, was gemeint ist. Doch gibt es zum Glück eine andere Handschrift, die den menschlich gebildeten Sonnengott durch die Scheibe des Himmelskörpers ersetzt



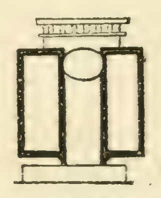




Abb. 95. Das Himmelstor mit der aufgehenden Sonne. nR.
Die Sonne:
a. als Mensch. b. als Gestirn.

Abb. 96. Sitzender Gott. mR.

(Abb. 95b), die ja in ihrer Form keine seitliche Richtung enthält. Sofort ist die Beziehung auf uns da: Durch das weit geöffnete Himmelstor tritt das Tagesgestirn in die harrende Welt*.

Wo der Ägypter einmal versucht, gezeichnete Menschenkörper gegen den Beschauer handeln zu lassen, entstehen oft Gebilde, in denen für uns Gesicht und andere Körperteile einander ebenso widerstreiten (Abb. 96) wie in Abb. 95a die Torflügel der Figur. So etwas ist aber im Ägyptischen sehr selten. Da liegt die Richtung der Handlung wie des Kopfes so gut wie immer in der Bildfläche. Auch bei einer Wendung des Kopfes kommt nur die volle Drehung vor, bei der also die Füße gewissermaßen in einen Winkel von hundertachtzig Grad zum Gesicht

*) Ähnlich im Berliner Papyrus 3002 D. Entsprechende babylonische Bilder z. B. bei Meißner, Bab.-ass. Plastik, S. 52, noch besser bei Ward, Seal Cylinders, Nr. 245. Die Ähnlichkeit mit dem letzten erstreckt sich in Abb. 95a bis auf den Horizontberg, auf dem das Himmelstor steht. In dem ägyptischen Bilde bei Naville, Totenbuch Bd. 1, Taf. 28 La, ist das Tor von der Unterweltseite her (von innen) gesehen.

zu stehen kommen. „Der Kopf ist umgewendet" ist das, was ausgedrückt werden soll und erreicht ist. Da die Drehung ja mit Beziehung auf eine in derselben Bildebene stehende Person zu geschehen pflegt, gewöhnt man sich übrigens an solche Bilder leichter als man denken sollte.

So kommt es, daß, wenn Figuren miteinander zu tun haben, die nicht in derselben senkrecht zum Blick des Beschauers liegenden Ebene stehen, sie fast immer gewissermaßen aneinander vorbei gehen, greifen oder reden. Wir haben oben (Abb. 67, S. 114) mit dem Bilde des Totengottes an der Mumie dafür schon ein Beispiel gegeben. Man wird darüber nicht zu hart urteilen, wenn man beobachtet hat, wie lange Zeit noch die Künstler der Frührenaissance brauchen, ehe sie es erreichen, daß eine Figur in einem Bildplan eine in einem anderen stehende richtig ansieht. Ja, man wird bald finden, daß öfters, je weniger Mittel im ägyptischen Bilde angewendet sind, um den Schein der Raumtiefe zu verstärken, um so eher die Figuren einander treffen. Wenn z. B. die Hände des Totengottes die Mumie nicht überschneiden, sondern, wie es oft vorkommt (Abb. 97), von oben berühren, so ist der Schein des Aneinandervorbei nicht mehr vorhanden.



Abb. 97.
Anubis besorgt die Leiche. Sp.

Man könnte denken, daß ein Teil dessen, was wir wünschen, etwa dadurch sich erreichen ließe, daß die wirklichen oder gedachten Standlinien der Figuren im Winkel gegeneinander geführt würden. Versucht man aber einmal, diesen Gedanken in wirklich entworfenen Beispielen sich vorzuführen, so wird man bei einiger Vertrautheit mit ägyptischem Formempfinden, denke ich, schnell dazu kommen, ihn wieder aufzugeben. Stellen wir uns ein Bild vor, in dem lange Reihen von Personen sich sämtlich auf einen Mittelpunkt beziehen, z. B. wenn der Pharao in großer Thronsitzung fremde Gesandte empfängt, die in feierlicher Ordnung von allen Seiten auf den im Mittelpunkt des Bildes stehenden Thron zustreben. Wir würden dies Bild vielleicht so anlegen, daß die Züge der Fremden sich strahlenförmig auf den König richteten, und es wäre wohl möglich, daß etwa ein Assyrer so gezeichnet hätte; aber ägyptischem Gefühl würde es durchaus widersprechen. Gelegentliche Ansätze des Neuen Reichs, große Linien und Figuren schräg über die Bildfläche zu führen, z. B., wie etwa in den Bildern der Schlacht bei Kadesch unter Ramses dem II, die Reihen der Wagen-

kämpfer nach allen Richtungen das Schlachtfeld durchjagen zu lassen*, solche Ansätze ändern nichts an unserem Satze. Wie bald werden auch da die steigenden und fallenden Reihen wieder in die Grade hineingeleitet! So sieht denn das ägyptische Bild der Thronsitzung ganz anders aus, als die oben angedeutete Lösung. Der Ägypter nimmt es noch unter Amenophis dem IV unbedenklich in den Kauf (Abb. 98), daß nur seine oberen Reihen, und auch von diesen die obersten nur wegen der Höhe des Thronhimmels, sich von beiden Seiten auf den Thron richten, die Gesandten der unteren Reihen dagegen (man sehe auf deren äußerste Enden) am König vorbei zu gehen scheinen+. Ein Bild wie das Wüstenbild aus Tell el-Amarna (Abb. 94, S. 141) mit seinen steigenden Bildstreifen, gehört nicht hierher, denn da ist ja wirklich das hinter der Stadt von Tell el-Amarna ansteigende Wüstengebirge gemeint. Will man ägyptisches und etwa assyrisches Formempfinden miteinander vergleichen, so halte man die Bilder vom Schleppen einer Riesenstatue nebeneinander, die uns aus Ägypten (Abb. 99, S. 148) und Assyrien (Taf. 51) erhalten sind. Wenn auch beide Reliefs um tausend Jahre voneinander getrennt sind, so scheint es mir doch sehr wichtig, sie zusammen zu stellen. Man wird selten so scharf daran erinnert werden, wie unmöglich es ist, solche Vergleiche charaktervoller Kunstwerke mit abwägenden Werturteilen abzuschließen, statt mit einfacher Feststellung und Hinnahme der Verschiedenheit. Dabei ist es hierfür natürlich völlig gleichgültig, ob das ägyptische Bild als sinnenhaft zusammengefaßt oder rein vorstellig zu erklären ist.

Als eine vereinzelte Merkwürdigkeit möchte ich in diesem Zusammenhange ein Bild (Taf. 44, 2) aus dem Anfange der Zeit zwischen dem Mittleren und dem Neuen Reiche erwähnen, einen Wagen, der einen Knüppelweg entlang fährt, übrigens wohl das älteste Bild eines Lastwagens aus Ägypten. Die Zeichnung der schräg gesehenen

---

*) Vgl. Lepsius, Denkmäler Abt. 3, Taf. 159 und Breasted, Battle of Kadesh.

+) Eine ähnliche Aufgabe war dem Künstler des großen Reliefs Berlin 16100 aus dem Totentempel des Niuserre (Bilder 17, 1) gestellt, das man mit Nutzen neben das Bild von Tell el-Amarna halten wird. König Niuserre würde nach unserer Zeichenweise graden Blicks aus dem Bilde herausschauen: Das ägyptische Bild läßt davon ebensowenig etwas bemerken wie Abb. 95a (S. 144). Die Leibwache bildet in zwei Stirnreihen Gasse zu den Stufen des Königsthrones: In der Zeichnung gehen scheinbar zwei Flankenreihen auf einander los. Ein Künstler des Neuen Reiches hätte jede der beiden einander zugewendeten Reihen so zeichnen können wie die Reihe der Leibwächter, die in Abb. 98 rechts den zweiten und dritten unteren Bildstreifen in Höhenstaffelung durchschneidet, wo sie vielleicht die eine Seite einer Gasse für die Fremden andeutet.

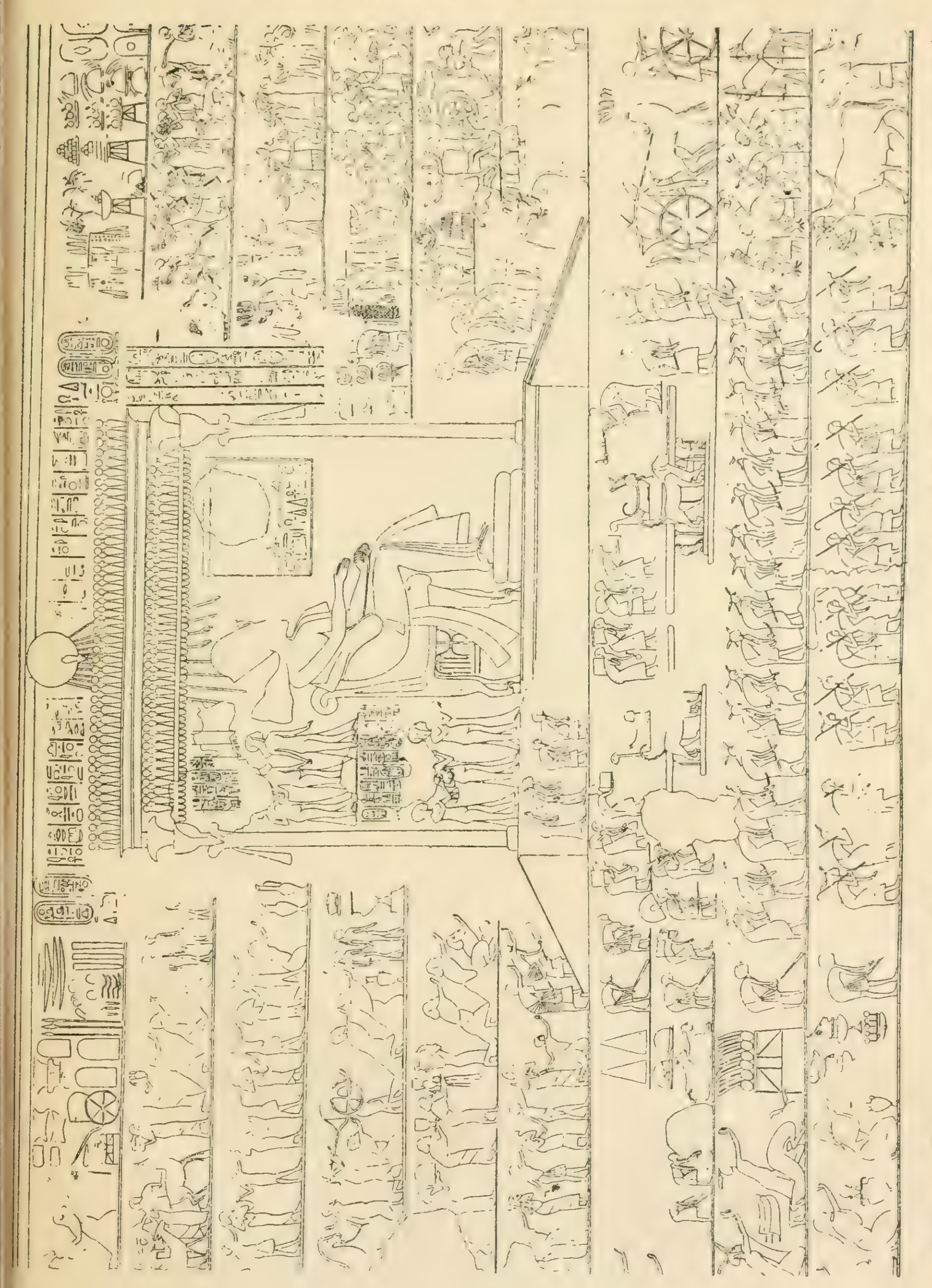


Abb. 98. Gesandtenempfang am Hofe Amenophis des IV. Unter dem Throne die leeren Tragsessel und die Leibwache. nR.

Abb. 99.
Schleppen einer Riesenstatue. Ägyptisch (vgl. Tafel 51). mR.

Knüppel scheint wie aus einer fremden Welt in das alte ägyptische Bild hereingeschneit.

Daß kein ägyptisches Bild auf einen Blickpunkt hin entworfen ist, braucht nach dem Dargelegten eigentlich kaum noch erwähnt zu werden. Natürlich ganz und gar nicht auf einen perspektivischen Augenpunkt. Dagegen könnte man vielleicht erwarten, daß etwa die Arten der durch seitliche Schrägansicht mit Deckung zusammengefaßten Gruppen so verteilt würden, daß die nach rechts gestaffelte in der linken, die nach links gestaffelte in der rechten Bildhälfte erschiene, und daß man die oben* besprochenen Vogelbilder so gebrauchte, daß die Unteransicht nur bei hoch fliegenden, die Oberansicht nur bei tief im Bilde vorkommenden sich fände. Das ist nicht der Fall. Aber doch gibt es einige Bilder, wo tatsächlich die Ansicht eines Körpers dem Ort, an dem sie angebracht ist, sich anpaßt. So sind z. B. die göttlichen Geier, die in langem Zuge die Decke des Mittelschiffes im Tempel zieren, durch das der König sich zum Gott begiebt, stets in voller Unteransicht gezeichnet (Abb. 1, S. 1), was Flügel- und Beinansatz angeht. Und in einem Tore auf der Insel Philä ist an der Unterfläche des Türsturzes ein fliegender Skarabäus dargestellt, bei dem es dem Künstler augenscheinlich Vergnügen gemacht hat, den Käfer richtig vom Bauche her mit Beinen und Bauchkerben zu zeichnen (Abb. 100) anstatt wie sonst von oben. Das Kopfende der Särge nimmt seit dem Neuen Reiche oft das Bild des menschenköpfigen Seelenvogels ein, der seine Flügel schützend um den Kopf des Toten breitet. Wir finden dann wohl, wenn das Bild außen am Sarge sitzt, die Oberansicht des Vogels (Abb. 101), innen aber immer die Unteransicht+, oft sogar mit Vollansicht des Gesichts (Abb. 102, S. 150). Hierher gehört es, daß auch

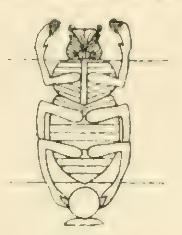


Abb. 100. Fliegender Käfer von unten gesehen (Flügel hier weggelassen). Gr.-röm.

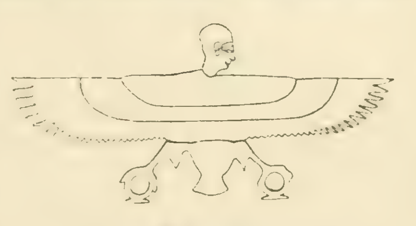


Abb. 101. Seelenvogel von oben gesehen. Sp.

*) S. 98.

+) So etwa in dem Sarge Berlin 11978 (nR); etwas anders Leiden, Monumenten 3. Abt. M 7, Taf. 9. Mit Gesicht von vorn Berlin 11979; 11981.

Geier, die auf Bildern an senkrechter Wand schützend über dem Könige schweben, oft von unten gesehen erscheinen*, und ebenso, daß in dem Vogelgewimmel über den Papyrosgebüschen ein von unten gesehenes

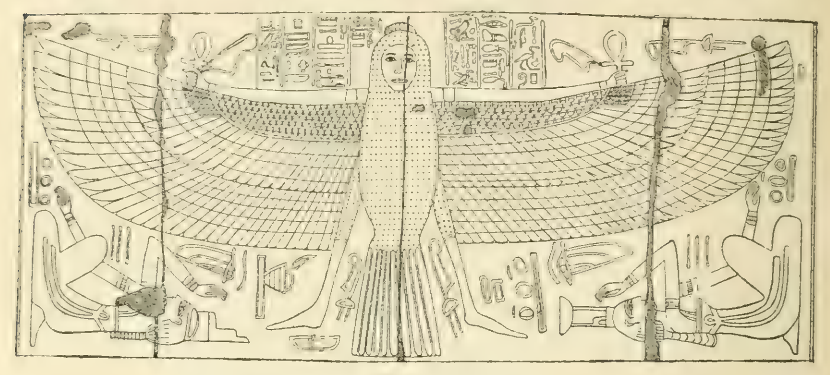


Abb. 102.
Seelenvogel von unten gesehen. nR.



Abb. 103.
Bringen von Opferkuchen. nR.

Vogelbild+ bedeutet, daß der Vogel mit kurzen Flügelschlägen sich „stehend" hält, um etwas zu beobachten. Die Ansichtsform soll hier also ganz Bestimmtes besagen, ähnlich wie etwa ein Bild mit beiden hoch erhobenen Flügeln meist das Sichniederlassen andeutet.

Es gibt sogar einige Gruppen, in deren Gliedern wirklich, wie wir es am Anfange dieses Abschnittes beschrieben haben, die Verteilung der Ansichten so durchgeführt ist, als ob der Blick des Zeichners auf das mittelste gerichtet wäre. Es gibt z. B. Truhen, umschnürte keglige Haufen von Gaben o. ä., die zu religiösen Zwecken gebraucht werden, und die oben mit aufgesteckten Straußenfedern geschmückt sind. Diese Federn sind meist so gezeichnet, daß ihre Köpfe sich von der Mitte aus nach außen neigen, ja manchmal (Taf. 11, 2) ist sogar die mittlere ganz von vorn gesehen und nur die seitlichen neigen ihre Köpfe×. Auch die kreuzweis gestellten Tierhäupter über den Knäufen von Thronhimmelsäulen (Abb. 104) zeigen im Bilde

*) Lepsius, Denkmäler Abt. 3, Taf. 120c; 243. +) de Garis Davies, Ptahhetep Bd. 2, Taf. 13 u. ö. ×) von Bissing, Denkmäler, Nachtrag zu 79/80.

gleiche Anordnung. Desgleichen oft die spätere reichere Ausbildung der uralten Siegesgruppe, wo der König nicht nur einen (wie in Taf. 6, 1; 8, 2), sondern ein Bündel von Feinden am Schopfe gepackt hält. Der mittelste Kopf blickt dann wohl voll den Beschauer an, die anderen schauen nach rechts und links zur Seite. Dahin gehört auch z. B. ein mit drei Reihen von Brotfladen belegtes Tragbrett (Abb. 103), bei dem sich der Maler offenbar daran erfreut hat, die Seitenstaffelungen richtig auf die entsprechenden Seiten zu verteilen.

Aber man darf wohl mit Sicherheit sagen, daß in diesen Dingen nicht allein die sinnliche Wahrnehmung entschieden hat. Sie würde wohl kaum wirksam geworden sein, wenn sie nicht Unterstützung gefunden hätte an dem Triebe nach Gleichgewicht, der in der ganzen ägyptischen Kunst so überaus wirksam ist, im Großen bei der Anlage und Ausschmückung ganzer Gebäude, im Kleinen bei der Gestaltung einzelner Gruppen und Gestalten. Dieser Zug äußert sich in der klassischen ägyptischen Kunst nicht so aufdringlich wie noch in den Schiefertafeln der vorgeschichtlichen Zeit (Taf. 6, 2 Mitte; 5, 4)* und etwa im Altbabylonischen, wo fast stets die Bilder zu wappenähnlicher Gegengleichheit zusammenschießen[100]; aber man könnte doch die ägyptische Kunst nicht voll genießen ohne Sinn für das, was ihre Schöpfungen an offener (Taf. 31, 1) und verborgener Symmetrie enthalten. Man darf sich nicht wundern, wenn man eine der Abb. 103 ähnliche Brotgruppe so gezeichnet findet, daß die Staffelungsarten vertauscht sind.

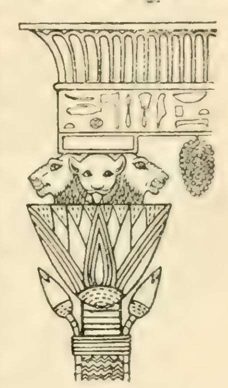


Abb. 104. Gebälk eines Thronhimmels. nR.

Die geringe sinnliche Bindung der ägyptischen Bilder äußert sich auch in einigen Verfahren, die aus dem Inhalt der Bilder entspringen. Noch von Bildern der Frührenaissance her sind wir es gewöhnt, daß eine Handlung nicht nur in einem, mit Künstlergriff herausgeholten, fruchtbaren Augenblick, sondern, in dem Drange nach möglichst genauer Mitteilung, innerhalb desselben Bildes in einer ganzen Reihe aufeinander folgender Auftritte erzählend wiedergegeben wird. Wir sehen z. B. in ein und demselben Bilde+ bei einem Auferweckungs-

*) Vgl. auch S. 95 über eine Gruppe im Bild von Kom el-ahmar.

+) Vgl. etwa das Bild des Taddeo Gaddi im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1074.

wunder einen Knaben aus dem Fenster stürzen, den Leichnam am Boden liegen und aus seinen Füßen heraus zugleich das auferstehende Kind sich erheben. So weit gehen nicht einmal die Ägypter. Aber wir haben doch bei ihnen z. B. Tanzbilder, in denen, ganz wie auf der Bildrolle der Lichtspiele, die Bewegungen derselben Tanzfigur in ihrem Ablauf dargestellt sind. Außer der Abb. 105 findet sich z. B. das Rad-

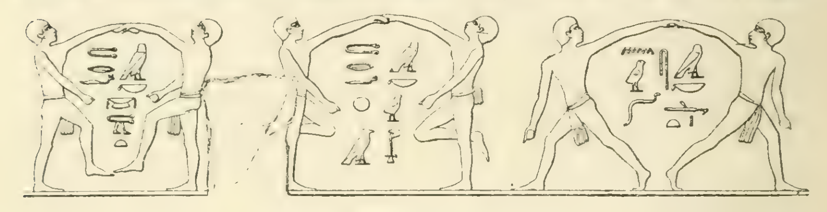


Abb. 105.
Tanzbild in drei Schritten. aR.

schlagen über den als Zwischenstand benutzten Rücken eines Vordermanns hinweg (Abb. 106), sowie etwa eine Kreiseldrehung, bei der deutlich zu sehen ist, wie sich das Bein des Tänzers allmählich hebt, gerade vorwärts streckt und wieder senkt. Auch Springerinnen sieht man sich emporschnellen und senken. Ebenso wird aus den Hunderten von Ringergruppen aus den Gräbern des Mittleren Reiches ein der Ringkunst Kundigerer als ich Ähnliches entnehmen können, wenn die Bilder einmal für solche Untersuchungen brauchbarer veröffentlicht sind*. In Ramses des II großen Bildern der Hethiterschlacht sind die verschiedensten, zeitlich und örtlich getrennten, Geschehnisse in ein einziges Bild zusammengetragen+. Daß eine Kette von hintereinander folgenden Handlungen durch Linien getrennt, in langer Reihe aufgeführt wird, so daß wir z. B. manche



Abb. 106.
Radschlagen über einen Vordermann. mR.

*) Radschlagen: Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 4. 13. — Kreisel: Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 7. 13. 17. — Springerinnen: Newberry, Beni Hasan Bd. 2, Taf. 4. 13. — Ringer: Newberry, Beni Hasan, Bd. 1, Taf. 14. 15. 16; Bd. 2, Taf. 5. 8. 15. 32; Newberry, el Bersche Bd. 2, Taf. 11, 7. Aus dem Alten Reiche de Garis Davies, Phahhetep Bd. 1, Taf. 24.

+) Vgl. Breasted, Battle of Kadesh, wo die Bilder aus Rosellini, Champollion usw. zusammengesetzt sind.

Opfer- und Totendiensthandlungen dadurch bis ins einzelne kennen, ist äußerst häufig*. Aber die Sache liegt hier doch etwas anders. Denn solche Bildreihen sind wohl immer irgend einem der vielen bebilderten Lehrbücher entnommen, sind also in ihrer ganzen Reihe eher als Werkzeichnungen aufzufassen[32b].

Ebenfalls von der älteren europäischen Kunst her ist es uns nicht allzu fremd, wenn wir sehen, daß in ägyptischen Bildern gewisse besonders wichtige Personen durch überragende Größe hervorgehoben werden.

Schon die ungebildetste Zeichenkunst hält sich zwar ungefähr an die wirklichen Verhältnisse der Teile eines Körpers untereinander. Aber oft genug schaltet sie darin noch mit ziemlicher Freiheit, die Größe der Teile wird manchmal einfach durch die Wichtigkeit, die sie augenblicklich für den Zeichner haben, oder gar nur durch den verfügbaren Raum bestimmt. In einem guten ägyptischen Bilde wird es nun nicht vorkommen, daß die Glieder eines und desselben Körpers in verschiedenem Maßstab gehalten wären. Doch ein Fall mag erwähnt werden: Wenn in der Gruppe der Ehepaare die Frau, wie es meistens geschieht, dem Manne vertraulich die Hand auf die Schulter oder die Hüfte legt, so wird oft, auch bei Rundwerken, unbedenklich der Arm verlängert, um die Hand an die gewollte Stelle zu bringen; die Leiber aneinanderzuschmiegen fällt den ägyptischen Künstlern nie ein.

Anders aber ist es schon mit verschiedenen Figuren innerhalb eines Bildes. Zwar entspricht auch hier im Allgemeinen das Größenverhältnis der Hauptfiguren zueinander der Wirklichkeit, aber man scheut sich durchaus nicht, wenn man an einer Stelle aus künstlerischen oder Deutlichkeitsgründen einen kleineren oder größeren Körper braucht, die Verhältnisse der Natur zu vernachlässigen, also z. B. einen Schmetterling so groß wie etwa eine Ente (Abb. 86, S. 131) oder gar wie ein Nilpferd zu zeichnen, so daß man im selben Bilde oft drei oder mehr Maßstäbe findet[101a]. Schon im Alten Reiche, dann aber auch im Neuen und in der Spätzeit findet sich die seltsame Sitte, daß die Rinder und andere Tiere neben den sie bringenden Menschen klein, oft winzig klein, dargestellt werden (Taf. 33 rechts), gewiß, um die Menschenfiguren nicht neben den Tieren zu sehr zurücktreten zu lassen[101b]. In diesen Kreis gehören denn auch alle die Fälle, in denen neuere Beobachter die Wiedergabe der perspektivischen Verkleinerung entfernter Körper haben ver-

---

*) Vielleicht gehören, wie mir Güterbock bemerkt, hierher die beiden Bilder des Abschieds von der Leiche, die Culte d'Atonou Bd. 1, Taf. 6, übereinander stehen.

wendet finden wollen[102], weil in kleinerem Maßstab gehaltene Figuren zufällig, natürlich nur in dieser Hinsicht zufällig, im oberen Teile des Bildes stehen. Prüft man aber diese Bilder besonnen näher und sucht sich dabei frei zu halten von unserer Weise der Bildbetrachtung, so werden in jedem einzelnen Falle sich andere einleuchtende Gründe für den kleineren Maßstab jener Figuren als bestimmend erkennen lassen.

Eine eigentümliche Erscheinung, die wir aber auch sonst vielfach beobachten können, ist die, daß fast immer, wenn eine stehende Person einer auf dem Stuhle sitzenden, ja selbst einer auf dem Boden hockenden, gegenüber oder zur Seite steht, der natürliche Unterschied in der Höhe der Köpfe ganz oder fast ganz ausgeglichen wird (Taf. 33)[103]. Es wird dabei verschiedenes mitspielen. Im tiefsten Grunde gewiß ein Unbehagen gegen zu starke Höhenunterschiede zwischen Personen, die doch für die darzustellende Handlung wichtig sind, dazu wohl auch die Sorge um das Gleichgewicht der Formen im Bilde an sich, schließlich aber doch öfters noch das, was am Anfang dieses Abschnittes angedeutet ist, der Wunsch, die Wichtigkeit des Sitzenden hervorzuheben. Denn die sitzenden oder hockenden Personen sind in diesen Fällen ja immer in irgend einem Sinne von besonderer Würde, und bekommen durch die gleiche Kopfhöhe eine sie auszeichnende Größe.

Auch wir bringen heute noch oft unbewußt einem hoch und stark gewachsenen Menschen ein gewisses Gefühl der Schätzung entgegen, und man möchte vermuten, daß dies ein ins Ästhetische umgesetzter Gefühlsrest aus einer Zeit ist, wo, den Verhältnissen eines Heldenzeitalters entsprechend, die Körperkraft noch eine größere Rolle spielte als bei uns heute, aus einer Zeit also, wo das Gefühl der Bewunderung und Scheu vor gesunder überragender Körpergröße noch viel wirksamer war. Daher ist die Übertreibung der Größe den ungebildeten Zeichnern ein naheliegendes Mittel, um die Kraft und Gewalt eines Wesens auszudrücken. So zeichnete ein Indianer einen Jaguar viel zu groß im Verhältnis zu dem verfolgten Tapir*, weil es ihm unnatürlich erschiene, wenn der angreifende und kräftigere Teil in der Zeichnung kleiner aussähe als der unterliegende. In der ägyptischen Kunst hätte man schon andere Mittel gehabt, die körperliche Übermacht zu kennzeichnen: Wenn also ein Ägypter eine Person durch gesteigerte Größe über die Umgebung heraushebt, so geschieht es mehr zur Andeutung der inneren Macht und des Ansehens. Diesen Bedeutungswandel hat das Überragen einer bildlichen Gestalt schon bei Kindern und Naturvölkern erfahren. Indianer zeichneten ein

*) Koch-Grünberg, Urwald, S. 36.

Mitglied einer Forscherfahrt kleiner „weil es bei den Untersuchungen zurückstand"*. Und als Berliner Sextaner freie Bilder zu Uhlands „Schwäbischer Kunde" zeichnen sollten, wurde[104] der Schwabenheld größer als die anderen Personen dargestellt, „weil er doch die Hauptperson sei". In ägyptischen Bildern werden durch ihre Größe vor allem hervorgehoben die Gestalt des Verstorbenen auf den Grabwänden (Taf. 12; 13) und die Figur des Königs in geschichtlichen Reliefs. Das erste Beispiel ist für uns der König Narmer auf seiner Schiefertafel (Taf. 6; vgl. Taf. 9, 1). Dagegen ist zu beachten, daß im Allgemeinen weder die Hauptgemahlin gegen ihren Gemahl (Taf. 39, 1+; Abb. 64 A, S. 109) zurücktritt, noch die Götter die Menschen überragen (Taf. 44, 1). Im Einzelnen aber bleibt dabei viel dem Belieben der Künstler überlassen. Innerhalb des Ägyptischen hat das Herausheben von Figuren durch Größe, wie alle solche Dinge, seine zwei Seiten. Die eine verbindet sie mit den Zeichnungen der Kinder und Wilden, und in dieser Beziehung hat man[104A] das Verfahren gut mit dem Sperr- und Fettdruck in unseren Büchern verglichen, wo, ohne Rücksicht auf das gefällige Aussehen der ganzen Seite, die Aufmerksamkeit des Lesers auf gewisse Worte hingezogen werden soll. Damit ist aber die Bedeutung der Erscheinung in der reifen ägyptischen Kunst nicht abgetan. Dort wissen die besten Künstler aller Zeiten dieses überlieferte Mittel zum Aufbau und zur Gliederung ihrer Werke gebührend zu schätzen. Auf die Bedeutung der gewaltigen Gestalten der Verstorbenen in den Gräbern des Alten (S. 112) und die der Könige in den Schlachtenbildern des Neuen Reiches (S. 20) haben wir z. B. schon oben geachtet.

Natürlich handeln denn auch oft die Personen ganz entsprechend ihren gemalten Größenverhältnissen. So umfassen manchmal (Taf. 12; 32), wie es auch im Rundbild vorkommt, Frau und Kinder das Bein des zu überragender Größe herausgehobenen Familienhauptes, ihm kaum bis zu den Knieen reichend. Dadurch wird in liebenswürdigster Weise ausgedrückt, wie sie in vollem Vertrauen im Schutze des Oberhauptes stehen. Auf der andern Seite haben wir Bilder (Taf. 30, 1), in denen der in der Ebene stehende riesige König einfach in eine auf einem Berge liegende Burg hineingreifend sich seine Beute herausholt. Es ist erstaunlich und für die zwingende Kraft der ägyptischen Kunst bezeichnend, wie bald selbst Jemand, der eben noch über diese Einfalt gelächelt hat, in den Bann des im Bilde geschaffenen Kunstwerkes geraten kann.

*) Ebenda, S. 36. +) Der natürliche Unterschied ist beachtet.

Wir haben in allen unseren Darlegungen immer wieder darauf gedrungen festzuhalten, daß in der ägytischen Malerei zu allen Zeiten neben den Formen, die in Hinblick auf die sinnenhafte Körper- und Raumwiedergabe als die fortgeschrittneren gelten müssen, sich unzählige Reste aus älteren Stufen finden. Es wäre gewiß ungerecht und falsch, die Versuche zur Raumvertiefung, die wir kennen gelernt haben, als Verirrungen abzulehnen, die das Wesen ägyptischer Zeichenkunst stören. Was sich in ihnen so lebendig regt, hat doch immerhin ein Recht auf Beachtung, wenn auch diese Versuche Halbheiten geblieben sind und in etwas den alten Einklang zwischen Darstellungsweise und technischer Form stören. Man mag ja auch daran denken, daß, vielleicht eben aus solchen Empfindungen heraus, die Versuche so zaghaft geblieben* und später wirklich auch von den Ägyptern wieder abgelehnt worden sind. Jedenfalls aber darf man andrerseits, auch wenn man sich auf die Seite dieser fortgeschrittneren Darstellungsform stellt, niemals vergessen, daß in der Ausprägung, welche die daneben weiterlebenden altertümlichen Reste gefunden haben, oft genug lieb gewordene und nicht selten bedeutende künstlerische Errungenschaften stecken+. Dazu kommt noch eins: Jede Kunst hängt in den tragenden und doch auch hemmenden Ketten der Überlieferung, aber es liegt doch im Wesen des Ägyptertums besonders scharf das ausgeprägt, was Erman in dem nur allzuwahren Worte ausgesprochen hat „Auf dem ägyptischen Volke lastete ein besonderer Fluch: es konnte nicht vergessen". Wird ein Schritt vorwärts getan, so kann man sicher sein, daß das Neue sich fast niemals, oder doch jahrhundertelang nicht, rein darstellt, sondern daß das Alte immer noch an oder neben ihm sich geltend macht×.

Dafür ist bezeichnend die Geschichte der ägyptischen Schrift. Die Ägypter sind, so weit wir wissen, und neue Überraschungen sind da kaum noch möglich, das erste und wohl auch einzige Volk, in dem der große Gedanke selbständig entstanden ist, daß alle menschliche Rede aus einer ganz beschränkten Reihe von Lauten besteht, und welches ein reines Abece von vierundzwanzig Lautzeichen aufgestellt hat. Wir finden es in den alleráltesten ägyptischen Inschriften schon verwendet. Und doch schleppen die Ägypter bis in die späteste Zeit hinein vermischt mit ihm noch Reste von Bilder-, Wort- und Silbenschrift mit sich herum.

Damit sind wir wieder einmal bei der Schrift angelangt, die wir schon öfters in die Betrachtungen über die Kunst hineinbezogen haben⁑,

*) Vgl. S. 118; 119. +) Vgl. S. 25. ×) Vgl. S. 23. Erman, Religion, S. 5. ⁑) Vgl. S. 92/93; auch S. 198, und Lacau, Äg. Zeitschr. Bd. 15, S. 1ff.

und der wir hier zum Schlusse noch einige Augenblicke widmen müssen, wenn auch nicht gerade unter dem Gesichtspunkt der Wiedergabe der natürlichen Körper und des Raumes. In Ägypten sind, ebenso wie in Ostasien und etwa in der islamischen Kunst, Zeichenkunst und Schrift viel enger miteinander verbunden als bei uns. Wir finden kaum ein ägyptisches Bild, ja kaum ein ägyptisches Kunstwerk, dem nicht Beischriften reichlich eingestreut und aufgesetzt wären, die uns die Namen und Stellungen der Personen, ihre Gedanken und Reden angeben oder auch die Handlung noch einmal in Worten kennzeichnen sollen. Ursprünglich, und sehr oft noch später, gehört diese Verwendung der Schrift also natürlich zu den außerhalb des eigentlich Künstlerischen liegenden Mitteln, das Dargestellte nach allen Richtungen möglichst auszuschöpfen und zu erklären. Aber in der reifen ägyptischen Kunst ist damit die Aufgabe der Schrift nicht abgetan. Auch die Spruchbänder der mittelalterlichen Bilder sollen ja eigentlich nur Träger der Namen und Worte sein; aber ebenso wie sie, sind die ägyptischen Inschriftzeilen bald zu wesentlichen Bestandteilen der Formensprache geworden. Man muß nur einmal die Tempel- und Grabwände, ja auch die Statuen, sich daraufhin ansehen, wie wichtig die kurzen Beischriften und langen Texte schon rein der Form nach für die ägyptische Kunst geworden sind*. Die ägyptische Schrift ist auch dadurch noch fester mit den Bildern verankert als andere Schriftarten, daß die Richtung, in die ihre Zeichen blicken, sich den Bildern anpaßt. Wie die Schreibschrift, die frei von anderen Rücksichten ist, zeigt, ist im täglichen Gebrauch die Schriftrichtung schon ganz früh die allgemeine geworden, in der man von rechts anfing zu schreiben; wohin die Schriftzeichen denn auch alle sehen. Die Schreibschrift beweist auch, daß man ursprünglich in senkrechten Zeilen geschrieben hat. An sich wäre man bei der Bildhaftigkeit der Schrift an den Beginn von rechts her nicht gebunden gewesen, ebensowenig wie an die senkrechte oder wagerechte Zeilenordnung; die Festlegung hätte auch ganz anders erfolgen können. Warum man sich gerade für rechts entschieden hat, wissen wir nicht. Wir wissen ja z. B. auch nicht, warum die griechische Schrift in ihrer Geschichte eine Umwendung von rechts nach links durchgemacht hat. Die ägyptische Denkmälerschrift, die die einzelnen Schriftbilder noch klar erkennen läßt, hat sich stets voll-

*) Die Wichtigkeit der Inschriften für ein ägyptisches Kunstwerk ist mir bei der Arbeit an diesem Buche recht handgreiflich geworden. Ich hatte vom Reliefbilde des Hesire (Taf. 10) die Inschrift wegdecken lassen, um Raum für die Figur selbst zu gewinnen. Das Ergebnis war unerträglich, so daß ein neuer Druckstock gemacht werden mußte.

kommene Freiheit bewahrt*. Die Schrift schmiegt sich in jeder Beziehung, sei es in der wagerechten oder senkrechten Zeilenrichtung, sei es in dem Anfang von rechts oder links her, dem Aufbau des Werkes ein und dem Symmetriebedürfnis des Künstlers vollkommen an, und fügt sich auch den Darstellungen in der Weise, daß die Schriftbilder immer in die Richtung sehen, in welche die Person, zu der sie gehören, spricht, handelt oder blickt.

Daß die Form der einzelnen Schriftzeichen, auch die Art ihrer Anordnung innerhalb der Zeilen, sich im Lauf der Jahrtausende gewandelt hat und dem Wechsel der großen Kunst im Formgefühl folgt, brauche ich kaum zu erwähnen, das ist ja auch bei allen anderen Schriftarten der Fall.

*) Siehe Anhang 1, S. 198.

6.

Die Naturwiedergabe in der zeichnerischen Grundform des stehenden Menschen.

Die wichtigste und anziehendste Aufgabe des Künstlers ist das Nachschaffen des menschlichen Körpers. Es ist von Urzeit an bis zum heutigen Tage der eigentliche Drehpunkt einer jeden hohen Kunst, von dem sie sich wohl zeitweilig scheinbar lösen mag, zu dem sie aber immer wieder zurückkehrt und zurückkehren wird. So herrscht auch in den ägyptischen Denkmälern der Mensch vor allen der Natur entnommenen Körpern vor, schon der bloßen Zahl nach. Und wir brauchen nicht bei dieser äußerlichen Feststellung zu bleiben, sondern empfinden auch, daß dem zahlenmäßigen Vorherrschen das Maß der inneren Anteilnahme der Künstler entspricht. Wer die Geschichte des ägyptischen Rundbildnisses im engeren Sinne, d. h. des Kopfbildnisses, nur einigermaßen kennt, wird das dafür ohne weiteres zugeben. Aber es trifft, wenngleich nicht so handgreiflich, für die Darstellung der ganzen menschlichen Figur zu, sei es in den Rundwerken, sei es in der Relief- und Zeichenkunst.

Die Tatsache allein schon sollte den Ägyptern nie vergessen werden, daß man schon aus der fünften Dynastie, und gewiß nur zufällig nicht aus noch älterer Zeit, Werkzeichnungen hat, in denen die Menschengestalt auf ein dem menschlichen Körper selbst entnommenes Grundmaß als Einheit zurückgeführt wird[105]. Ob diese Maße durch wirkliche Messung an vielen Menschenkörpern gewonnen, oder aber aus Kunstwerken genommen sind, die als musterhaft und dem Formensinn der Zeit am meisten entsprechend galten, das ist an sich ein nicht unwichtiger Unterschied; es raubt den Ägyptern aber nichts von ihrem großen bleibenden Verdienst, wenn wir die Messung an lebenden Körpern, und damit die unmittelbare Ableitung der Verhältnisse aus dem Leben, gewiß ablehnen müssen. Wir haben in Berlin, im Grabe Manofers (Abb. 107, S. 160), eins der ältesten dieser Denkmäler für das Suchen der Ägypter nach den Maßen der Menschendarstellung. Die Einheit scheint der Fuß zu bilden, und es ist nicht überflüssig darauf hinzuweisen, daß die Ägypter

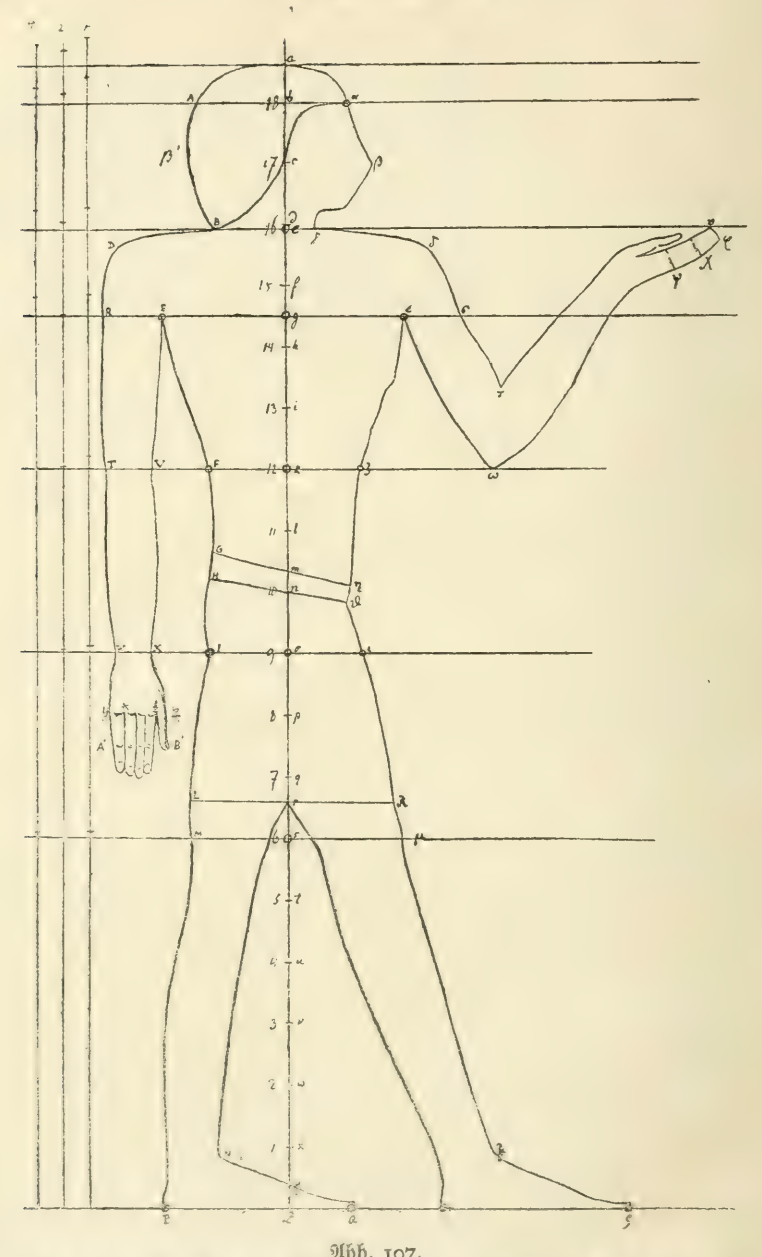


Abb. 107.
Die Hilfslinien und Punkte zum Aufbau einer Figur im Alten Reiche.
Von R. Lepsius aus mehreren Figuren im Grabe Manofers zusammengestellt.

sonst im Leben Teile der Arme und Hände als Maße benutzten, nicht den Fuß.

Wir haben es auch in diesem Kapitel wieder nur mit der Relief- und Zeichenkunst zu tun, die wir ja unter dem Namen der Zeichenkunst zusammenfassen. Da es nun für die weitaus meisten Beschauer ägyptischer Denkmäler durchaus richtig ist, daß „der Stil, der die zeichnerische Kunst Ägyptens beherrscht, uns zunächst durch seine merkwürdige Behandlung der menschlichen Figuren befremdet"*, so ist es von entscheidender Bedeutung für unser Verhältnis zur ägyptischen Kunst, ob und wie wir uns in das Menschenbild der Ägypter, wie es in der Zeichnung erscheint, hineinzufinden verstehen. Man kann der ägyptischen Kunst nicht näher kommen, wenn man ihre gezeichneten Menschen vom Standpunkt unserer völlig veränderten Anforderungen an die Naturwiedergabe betrachtet, und sie dann natürlich im Grunde lächerlich findet.

Zwar lehrt die Erfahrung — ich habe das außer bei den engeren Fachgenossen+ bezeichnenderweise besonders bei Künstlern beobachtet —, daß es durchaus nicht allzu schwer ist, sich wenigstens ästhetisch mit den ägyptischen Flächenbildern des Menschen abzufinden oder selbst sie lieb zu gewinnen. Wir werden später× erkennen, was dazu mitwirkt. Aber mit der Überwindung der Geschmackshemmungen scheint es mir nicht getan: wir müssen nach meiner Meinung auch durchaus versuchen, zu einem richtigen Verständnis der sinnlichen und seelischen Grundlagen des ägyptischen Menschenbildes zu gelangen. So wird also unsere Aufgabe in diesem Abschnitt sein, die in den früheren gewonnene Erkenntnis auf den wichtigsten Gegenstand der Zeichenkunst, die Menschendarstellung, prüfend anzuwenden.

Wie auf so vielen andern Gebieten wird auch in diesen Dingen die geschichtliche Betrachtung den Schlüssel zum Verständnis geben. Wir müssen die Entstehung und Wandlung der Formen von Anbeginn verfolgen, und werden sehen, daß gerade die frühen Bildwerke die wichtigsten Belege darstellen. Gewiß sind diese Denkmäler aus der Frühzeit erst in letzter Zeit der Erde entstiegen. Aber sie sind doch schon Jahrzehnte da, und dennoch finden wir selbst in den neusten Schilderungen ägyptischer Zeichenkunst die Anschauung, als ob die Grundform der menschlichen Figur etwas seit Urzeiten unverändert

---

*) Erman, Ägypten, S. 531 u. 532. +) Erman, Ägypten, S. 534.
×) S. 193.

Feststehendes gewesen sei. Sie ist aber durchaus nicht in der Urzeit entstanden und dann in geschichtlicher Zeit als ein Überlebsel mitgeschleppt worden. Nein, wir sehen sie vor unsern Augen allmählich entstehen. Ihre fertige Gestalt stammt gerade erst aus der Zeit, in der eigentlich das geschaffen ist, was wir die ägyptische Kunst nennen*, und hat dann weiter noch eine Geschichte, die recht lehrreich ist.

So will ich denn im Folgenden versuchen, dem Leser ein Verständnis dadurch zu vermitteln, daß ich die vorhandenen Erscheinungen in der Reihenfolge ihres Auftretens als Tatsachen festlege, und der Bedeutung einer jeden nachgehe. Ich werde mich auf diesem Wege bemühen, zwar stets das einzelne Denkmal im Rahmen der ganzen Entwicklung zu sehen, aber doch streng mich davor hüten, in die Betrachtung des Einzelnen solche Gedanken hineinzutragen, die seiner Zeit noch fremd gewesen sind. Auch hier gilt es, daß „derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen"+. Gerade darin scheint mir überhaupt bei den bisherigen Untersuchungen über ägyptische Zeichenkunst am meisten gesündigt worden zu sein.

Ehe wir in die Behandlung eintreten, muß ich jedoch unsere jetzige Aufgabe noch schärfer abgrenzen. Denn wir werden hier aus dem großen Gebiet der Menschendarstellung in der ägyptischen Zeichenkunst nur einen Ausschnitt betrachten. Wir versagen es uns z. B., die Ausdrucksmöglichkeiten zu verfolgen, die allein schon in den Bewegungsformen liegen; das wäre eine lohnende Arbeit für sich×. Wir wollen vielmehr nur diejenige Form untersuchen, die ich in ihrem allgemeinsten Eindruck beim Leser als bekannt voraussetzen kann (Taf. 12). Es ist die Darstellungsweise, die gewissermaßen ein Wahrzeichen der ägyptischen Kunst ist, und zu welcher der Ägypter fast ausnahmslos greift, wenn er einen ruhig stehenden Menschen zeichnen soll. Diese Gestalt ist es, die ich oben öfters die Grundform genannt habe und weiterhin so nennen werde. Wenn wir nun noch alle Gedanken über das Walten der eigentlichen formbildenden Kräfte ausschalten, die in den Werken sich äußern, d. h. also nicht nach dem geistigen Bande fragen, das die Teile zum künstlerischen Ganzen, die ägyptischen Menschendarstellungen erst zu Kunstwerken macht, so ergibt sich als unser Ziel im Wesentlichen

---

*) Vgl. S. 16. +) Goethe, Die Natur.

×) Eine solche Arbeit sollte ausgehen von den Bedeutungen der Bewegungsformen und Gebärden im Kultus. Heute können wir nicht einmal so einfache Fragen kurz beantworten wie die: „Wie betete der Ägypter?".

nur die Untersuchung, welche Ansicht des ganzen Menschen oder seiner Teile der Ägypter seinem Bilde zu Grunde legt.

Auch für die Menschengestalt sind die ältesten uns erhaltenen Zeugen ägyptischer Zeichenkunst die Figuren auf den Tontöpfen der vorgeschichtlichen Zeit (Taf. 3) und in den Bildern aus dem Grabe von Kom el-ahmar (Taf. 2)[81]. Man darf ihrer Natur nach diese rohen und flüchtigen Gebilde nicht allzusehr pressen, um in ihnen bestimmte Ansichten der Körperteile festzustellen. Immerhin kann man aber auch aus ihnen einige Kenntnis für das, was wir suchen, gewinnen, und kann sehen, daß Keime zur späteren Form schon hier vorhanden sind. Denn diese Figuren sind doch schon längst hinaus über die allerkindlichsten Stufen der Zeichenkunst, auf denen, wie wir erkannt haben, das ungeübte Vorstellungsvermögen oft Darstellungen erzeugt, die fast ganz vom Sinnlichen gelöst scheinen. Es leuchtet ein, daß diesen ältesten ägyptischen Figuren schon eine längere Entwicklung vorausgeht, die festgestellt hat, was für das Menschenbild notwendig ist: man ist schon auf dem Wege, das Bild dadurch zu festigen, daß man die Teile der Gestalt als bestimmte Ansichten der betreffenden Körperteile ausdeutet.

Nehmen wir von den Abbildungen zuerst die Zeichnung der Frau (Taf. 3, 2). Die Haltung der Arme, die wohl Klage ausdrücken soll*, lassen wir beiseite. Welche Ansicht für den Kopf gewählt ist, bleibt bei der Rohheit der Zeichnung unklar. Die Brust scheint von vorn gesehen, doch überrascht auch dann das Fehlen jeder Andeutung der Brüste, die doch in den Rundfiguren dieser Zeit außerordentlich stark und hängend gebildet zu werden pflegen. Mittel zu ihrer Wiedergabe würde auch die Vorderansicht bieten. Zeigen doch z. B. sogar noch die griechischen Bilder des fünften Jahrhunderts die Frauenbrüste über beide Seiten des von vorn gesehenen Rumpfes herausragend, genau so wie vereinzelte ägyptische Zeichnungen des Neuen Reiches[106a] und die mexikanische Zeichnung von Abb. 109 (S. 172). Die unter der schmalen Gürtelstelle breit ausladenden Hüften und Schenkel scheinen von vorn gesehen zu sein, gewiß um Platz für die Geschlechtsteile zu schaffen, die bei genauer Ausführung sich zeigen würden, und die auf den Rundfiguren meist sehr breit angegeben sind. Gelegentlich, aber selten+, finden sich auch Andeutungen

---

*) In Rundfigur bei Capart, Primitive art, S. 22. Dieselbe Haltung findet sich z. B. Bilder 22, 1. +) Z. B. Capart, Primitive art, S. 121.

von Füßen, und diese sind dann deutlich von der Seite gedacht. Meist jedoch fehlen bei diesen Bildern die Füße, eine Eigentümlichkeit, die wir auch bei den Rundfiguren beobachten, und die wir gewiß durch irgend eine zauberische Absicht zu erklären haben[107].

Bei den Männerfiguren (Taf. 3, 3) ist die äußerliche Ähnlichkeit mit der späteren ägyptischen Form größer. Der Kopf ist offenbar von der Seite gesehen, da in der Fläche nur ein einziges Auge und am vorderen Umriß die Nase angegeben ist. Die Füße und Beine sind ebenfalls von der Seite gezeichnet. Erwähnenswert sind daneben auch hier schon die breiten Schultern. Es ist nicht überflüssig alle diese Erscheinungen, soweit sie Faßbares bieten, festzulegen, denn sie sind durchweg nicht selbstverständlich. Es gibt von Kindern und Naturvölkern viele Zeichnungen, die Menschengesichter nur von vorn, die keine deutlich von vorn gesehenen breiten Schultern, und die keine von der Seite gesehenen Füße aufweisen.

Wir haben bei diesen Männerfiguren die Brust und den Leib übergangen, weil deren Auffassung durchaus unklar ist. Zwar kann man bei den leider einzigen Figuren der Bilder aus Kom el-ahmar, die in größerem Maßstabe veröffentlicht sind*, im vorderen Umriß der Brust eine Ausbuchtung sehen wollen, die der Figur eine sehr große Ähnlichkeit mit dem Bilde auf Taf. 8, 1 und der später zu besprechenden klassischen Grundform geben würde. Aber ich möchte das für eine Zufälligkeit halten, die um so weniger betont werden darf, als sich bei den andern, allerdings leider in viel kleinerem Maßstabe veröffentlichten Figuren des Grabes und denen der Töpfe Ähnliches nicht erkennen läßt. Ich möchte vielmehr als wahrscheinlich annehmen, daß, wenn man von den Zeichnern eine sorgfältige Durcharbeitung der Brust verlangt hätte, diese sich kaum anderes gezeigt haben würde als bei der folgenden Darstellung.

Erst mit dieser schönen, klaren und wichtigen Reliefdarstellung (Taf. 5, 3) von einem Schalenbruchstück des Berliner Museums bekommen wir ganz sicheren Boden unter die Füße. Obgleich das Bild, das etwa in das Ende der vorgeschichtlichen Zeit, also etwa in die Zeit um 3500 gehören mag, schon mehrfach veröffentlicht ist, hat man doch nie beachtet, daß es eine von der späteren ägyptischen stark abweichende Menschendarstellung aufweist. Wir sehen den Kopf von der Seite,

*) Quibell-Green, Hierakonpolis Bd. 2, Taf. 79.

mit dem von vorn gesehenen Auge darin, die Beine und Füße ebenfalls von der Seite. Ein anderes Bruchstück* von einer eng dazu gehörigen, wenn nicht von derselben Schale beweist, daß der alte Künstler, ebenso wie seine späteren Berufsgenossen+, die Zehen auch an dem Fuß nicht dargestellt hat, den wir von außen sehen. Die Schultern des Mannes sind von vorn gesehen, und, was hier das Wichtigste ist, deutlich auch die Brust. Denn deren beide große Muskeln stehen in ganzer Fläche gleichgeformt in kräftigem Relief da. Wie die Gürtel- und Hüftgegend gedacht ist, bleibt unklar. Unbefangen würde man sie wohl am ehesten als eine Seitenansicht deuten; jedenfalls ist kein Zeichen dafür da, daß der Leib etwa von vorn zu denken sei. Der Nabel ist nicht angedeutet.

Ein solcher Aufbau der Figur entspricht ganz dem Vorgange, den wir unter anderem auch bei den Menschenbildern der älteren griechischen Kunst noch finden. Es ist derselbe, den wir überall bei der Behandlung vielgliedriger Körper bemerkt haben, wenn sie nicht eine einzige sich leicht einprägende Ansicht bieten, in der alles liegt, was dem Zeichner wesentlich erscheint. Und daß die Gestalt des Menschen, mit ihren beiden rechtwinklig zueinander stehenden Hauptansichtebenen, schon zu den recht verwickelten Körpern gehört, ist klar. Wir dürfen nach dem Zustande der gesamten Zeichenkunst der Zeit gar nicht erwarten, in diesem ägyptischen Relief eine einheitliche Ansicht für alle Teile des ganzen Körpers zu finden, und wir werden uns nicht mehr wundern, z. B. mitten zwischen von der Seite gesehenem Bein und Kopf die Vorderansicht von Schulter und Brustfläche zu finden. Es wird eben der Begriff Mensch zeichnerisch durch ein Aufbauen aus seinen bestimmenden, einzeln aufgefaßten, Teilen gebildet×), Teilen, die natürlich schon auf der Stufe der frühesten ägyptischen Zeichnungen eingespannt werden in einen Rahmen, der ganz ungefähr einem Sinneseindrucke des Gesamtkörpers entspricht.

Vielleicht ist es nicht ganz unnötig, vor dem Irrweg zu warnen, als ob bei Taf. 5, 3 die Brustzeichnung im Sinne der dargestellten Bewegung gewählt worden sei, und der Künstler ausdrücken wolle, daß die eine Schulter im stürmischen Schwunge rückwärts gerissen sei, und dadurch Schultergerüst und Brust von vorn erschienen. So etwas würde allem widersprechen, was wir sonst von der Naturwiedergabe zur Zeit dieses Reliefs kennen.

Wie wir schon andeuteten, hat sich die ägyptische Kunst bei der Form der menschlichen Gestalt, die unser Schalenrelief zeigt, nicht be-

---

*) Berlin 15693. +) Siehe S. 180. ×) Vgl. S. 69/70.

ruhigt. Den nächsten Schritt bedeutet das Relief der Stiertafel im Louvre (Taf. 4, 1). Rein zeitlich mag dies dem Berliner Relief etwa gleich stehen, entwicklungsgeschichtlich aber folgt es ihm. Wir freuen uns bei ihm schon über den Reichtum an lebendigen Formen, der sich hier ankündigt, so keimhaft das Einzelne auch noch sein mag. Und wenn wir auch manchmal die Empfindung nicht unterdrücken können, daß einiges in ihm feste Form bekommen zu haben scheint, ehe die vollkommene innere Klarheit erreicht war, so ist es doch begreiflich, daß das schöne, auch an sachlichem Wert bedeutende Werk oft besprochen worden ist. Doch hat man nie seine für das Verständnis der späteren ägyptischen Menschendarstellung grundlegende Bedeutung beachtet.

Wir sehen Füße und Beine sowie den Kopf wieder deutlich von der Seite. Auch die Gegend des Bauches, der über dem tiefliegenden Gurt etwas herausgedrängt ist, möchte man als Seitenansicht auffassen, wenn sich das auch nicht beweisen läßt. Die Schultergegend aber ist, wie die Schultern selbst und die kräftig herausgearbeiteten Schlüsselbeine zeigen, von vorn gesehen. Nicht so einfach ist die Zeichnung der Brust abzutun, aber gerade ihre Erklärung ist für unsere Untersuchung von entscheidender Wichtigkeit. Wir bemerken gegenüber dem Schalenrelief, daß die beiden gleichen Brustmuskeln verschwunden sind. Es liegen zwar auf der Brust einige Muskeln, die aber kaum anatomisch zu bestimmen sein dürften. So vermag ich nicht genau zu sagen, woran der Künstler etwa bei dem Muskel gedacht hat, von dem der emporgestreckte Arm ausgeht. Die Stelle ist recht ein Beispiel dafür, wie schwer es auf diesem Stande der Zeichenkunst oft ist, das Naturbild zur Vorstellung des Künstlers aufzufinden. Mag hier an einen Brustmuskel gedacht sein (vgl. Taf. 5, 1), so sind doch jedenfalls nicht beide vorhanden, und wir dürfen die Brustzeichnung nicht mehr als Vorderansicht ansprechen. Dafür aber entdecken wir in unserem Relief etwas ganz Neues. Noch ganz in der Brustfläche, aber dicht an deren äußeren Rand gerückt, ist deutlich die eine Brustwarze angegeben.

Hätten wir mit einer Darstellung aus einer jüngeren Stufe der Kunst zu tun, so könnte man vielleicht auf den Gedanken kommen, dem Künstler habe irgend eine der Zwischenansichten zwischen Seiten- und Vorderansicht vorgeschwebt. Aber es wäre ein schwerer Fehler, die Vorstellung von Schräg- und Dreiviertelansichten hier in die Deutung hineinzutragen. Denn der Zeit der Schiefertafeln liegen, wie eine Durchmusterung ihrer Denkmäler lehrt, diese noch ganz fern. In Wirklichkeit ist die Sache viel einfacher, und findet sofort ihre Erklärung, wenn

wir uns bei den Zeichnungen anderer Völker und der Kinder Rat holen. Betrachten wir zuerst eine altkretische Zeichnung (Taf. 52, 5)*. Auch hier sehen wir die eine Brustwarze wieder dicht an den vorderen Umriß gerückt. Da die ganze übrige Figur vollkommene Seitenansicht ist, liegt die Vermutung nahe, daß auch die eigentümliche Stellung der Warze nichts als eine Seitenansicht der Brust andeuten soll. Ferner gebe ich aus der Menge von Kinderzeichnungen ähnlichen Schlages die Schmiererei (Abb. 108) eines neunjährigen Jungen, die spielerisch aus der gezeichneten Vorlage eines Halbmondes gesponnen ist. (Aus dieser stammt das seitliche Auge!) Auch hier geht aus der Zeichnung selbst hervor, daß dem Zeichner der Unterschied zwischen Vorder- und Seitenansicht in der Hauptsache klar ist. Die Art, wie er nun die Knöpfe der Uniform setzt, stimmt genau zur kretischen und ägyptischen Brustzeichnung. Man will zwar bewußt Seitenansichten geben, aber die Vorstellung der runden Flächenform von Dingen wie Knöpfe, Brustwarze, Kokarde usw. ist doch noch zu eindringlich, als daß diese Teile im Körperumriß verschwinden könnten. Sie erscheinen daher dicht an ihm innerhalb der Fläche. Um auch hier die Naturvölker nicht zu vergessen, sei noch eine Indianerzeichnung erwähnt+, in der die Zitzen eines Jaguars ebenso eingesetzt sind. Es kann danach wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch im Relief der Stierplatte die Brust in Seitenansicht zu denken ist.



Abb. 108. Kinderzeichnung.

Wir lernen daraus weiter für unsere Untersuchung, daß wir die Schultergegend nicht mit der Brust zusammenwerfen dürfen, sondern beide besonders behandeln müssen, erkennen endlich aber in dieser Figur der Pariser Stiertafel auch ein wichtiges Bindeglied zwischen der Menschendarstellung des Schalenreliefs und der späteren ägyptischen. Die Gestalt ist nicht bloß in der äußeren Form, sondern auch in der Art ihrer Bewegung zu vergleichen mit der auf Taf. 21, 1 gegebenen Figur aus einem Grabe der sechsten Dynastie.

In der nächstfolgenden Zeit finden wir unter den erhaltenen Denkmälern keine so scharf faßbaren Formen wie bei den zuletzt besprochenen Figuren. Die beiden Brustmuskeln bleiben nun endgültig

*) Vgl. auch Excavations at Phylakopi, S. 73, Abb. 61, wo die Brustwarze mit ihrem Hof so gezeichnet ist, wie öfters auch im Ägyptischen.

+) Koch-Grünberg, Urwald, Taf. 20c[2].

verschwunden, aber auch die Brustwarze in der Fläche können wir nicht mehr erkennen. Wie flau und ungereift die Formen sind, zeigen besonders die Figuren der Schiefertafel Narmers (Taf. 6), der ja wohl einer der nächsten Nachbarn des Menes, des ersten Königs der ersten Dynastie (um 3400), wenn nicht gar dieser selbst, ist. Manchmal glauben wir an Figuren der Zeit zu beobachten, was wir schon bei den Männerfiguren des Jagdbildes von Kom el-ahmar gestreift haben, daß sich nämlich (Taf. 8, 1) der vordere Brustumriß leicht auswölbt, der wirklichen Seitenansicht der Brust entsprechend, ferner aber auch, wie die Härte des Überganges von der schmalen Brust zu den breiten Schultern sich dadurch etwas mildert, daß die Brustfläche unwillkürlich etwas verbreitert wird, ohne daß aber eine Änderung in der Ansichtsweise einzutreten scheint.

Bald aber können wir gleichsam an festen Wegemarken verfolgen, wie aus der innerlich noch haltlosen Gestalt Narmers allmählich der straff zusammengefaßte und spannkräftige Bau der Menschenfigur in der „ägyptischen" Zeichenkunst wird. Schon die Zeichnung auf der Elfenbeintafel (Taf. 8, 2) des Königs Usaphaïs*, des fünften Königs der ersten Dynastie (um 3230), wird nur dem gründlichen Kenner noch verraten, daß das Ziel noch nicht erreicht ist. Dagegen zeigen die Bilder (Taf. 9, 2), die der siebente König der ersten Dynastie, Semempses+ (um 3180), auf den Felswänden des Sinais hinterlassen hat, schon ganz die echte ägyptische Straffheit. Ich denke dabei auch besonders an die Betonung der Schulterachse×, die man sich seitdem nicht mehr aus der ägyptischen Kunst hinwegdenken kann.

Leider ist das Denkmal des Semempses nur durch Aufrauhen der glatten Felsoberfläche, nicht als Relief im eigentlichen Sinne, hergestellt, also nicht völlig durchgearbeitet. Wir können daher nicht sehen, ob wir wirklich bis ins Letzte schon die spätere ägyptische Form vor uns haben. Wie diese aussieht, zeigt uns das Holzrelief aus dem Grabe Hesires (Taf. 1, Vorsatzbild; Taf. 10), der unter König Zoser aus der dritten Dynastie (um 2900) begraben wurde, ein Werk, das zu den edelsten Erzeugnissen der Reliefkunst aller Zeiten und Völker gehört und sich würdig etwa neben die Kairische Statue Ranofers (Bilder 24, 5) stellt. Was wir im Relief der Schiefertafel Narmers erst noch im Entstehen sahen, das finden wir hier und überhaupt bei guten Reliefffiguren im Alten Reich in schönster Entfaltung. Es ist eine Fülle

*) Auch Den, Wedimu (Udimu) o. ä. +) Auch Semerchet. ×) Vgl. S. 21.

verhaltenen und doch klaren plastischen Lebens in Umriß- und Flächengestaltung über das Ganze ausgegossen, trotz der keuschen Feinheit des Reliefs, die oft fast erst dem Tastsinn die volle Erkenntnis zu gestatten scheint, wenigstens in unserem nordischen Lichte.

Gegenüber den meisten der vorher besprochenen Bildnisse bemerken wir beim Hesire im Einzelnen noch Folgendes: Die Brustfläche ist, wenn auch etwas breiter, so doch immer noch verhältnismäßig recht schmal. Die Absetzung des großen Brustmuskels nach unten beschränkt sich auf den vordersten Brustteil, so daß also kein Grund zu der Annahme vorliegt, daß die Brust etwa in Vorderansicht gemeint sei[108]. An der Stelle der Ausbuchtung an der Brust erscheint jetzt eine unverkennbare Seitendarstellung der Brust mit ihrer vorspringenden Warze. Der Bauch tritt leicht und natürlich über die Gürteleinziehung heraus. Vor allem aber sehen wir nun deutlich auch den Nabel in einer Grube nahe dem vorderen Umriß liegen. Diese Nabelgrube läuft meist in eine flache nach oben gestreckte Senkung aus.

Für die frühere Art der Beschäftigung mit ägyptischer Kunst ist es bezeichnend, daß die eigentümliche Stellung des Nabels erst durch Erman* um 1885 bemerkt worden ist. Ermans Auffassung der Grundform des stehenden Menschen herrscht seitdem unbedingt, und so müssen wir uns mit ihr auseinander setzen. Sie lautet: „In dem Bestreben, jeden Teil des Körpers möglichst von der Seite zu zeigen, von der er sich besonders charakteristisch ausnimmt, bilden die ägyptischen Zeichner einen Körper, dessen wunderliche Wendungen der Natur durchaus widersprechen. Im allgemeinen wird er im Profil gedacht, wie das der Kopf, die Arme, Beine und Füße zeigen. Aber in diesem Profilkopfe steht dann das Auge en face und vollends der Rumpf fällt ganz verworren aus. Die Schultern sind nämlich von vorn gesehen, während die Schenkel doch im Profil stehen, und Brust und Unterleib müssen zwischen diesen Stellungen vermitteln. Bei der Brust geschieht dies dadurch, daß ihre hintere Kontur einer Enface-, ihre vordere aber einer Profilansicht angehört; der Unterleib ist etwa im Dreiviertelprofil zu denken, wie dies die Stellung des Nabels zeigt". Die folgenden Worte, die sich auf die Arme, Hände und Füße beziehen, mögen vorläufig hier wegbleiben.

(Rumpf.) Das große Verdienst der Ermanschen Schilderung ist, daß sie zum ersten Male eine im Wesentlichen vollständige Auf-

*) Erman, Ägypten, S. 532.

zählung aller äußerlichen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Grundform des stehenden Menschen gibt. Gegen das Äußerliche hätte ich nur in einem, allerdings nicht unwesentlichen, Punkte Bedenken, das ist bei der Beschreibung des hinteren Brustumrisses. Mir scheint die Annahme, dieser sei der Umriß einer von vorn gesehenen Menschenbrust, durch nichts gerechtfertigt. Man könnte mit dem gleichen, ja, wie ich glaube, mit mehr Recht, in ihm eine Rückenlinie sehen, die nur in ihrer Form etwas dadurch beeinflußt ist, daß sie oben in die Achselhöhle hineinlaufen muß. Ich meine, Ermans Deutung des hinteren Umrisses ist nur unter dem Eindruck seiner Entdeckung und Erklärung der Nabelstellung entstanden. Immerhin muß, abgesehen von diesem Punkte, nach Ermans Vorschrift ein Jeder eine äußerlich leidlich richtige ägyptische Figur zeichnen können*. Aber ich kann die Beschreibung eben nur soweit das Äußerliche in Betracht kommt, für gelungen halten. Die Deutung dagegen, auf die es doch vor allem ankommt, halte ich in ihrem wichtigsten Teile für in sich unmöglich und irreführend.

Am bedenklichsten scheint mir die oben von mir gesperrte Stelle, die besagt, daß die eigentümliche, angeblich aus Seiten- und Vorderansicht gemischte, Darstellung von Leib und Nabel zwischen den von vorn gesehenen Schultern und der seitlichen Beinansicht „vermitteln" solle. Um das, wogegen ich mich wende, recht klar herauszustellen, setze ich auch noch die verschärfte Fassung her, die ein Nachfolger+ der Ermanschen Deutung gegeben hat, indem er sagt „Man hätte ihn (den Nabel) wie den übrigen Leib wohl en face geben können, hätte sich dem Künstler nicht das Problem geboten, aus der allein charakteristischen Profilansicht der Beine in die allein bezeichnende Vorderansicht der Brust und Schultern überzuleiten. Gewohnt, wie er war, bei leblosen Gegenständen und Tieren den Standpunkt mannigfach zu wechseln, konnte ihm das auch bei dem Menschen keine Bedenken erregen. Aber es ist eine geniale Lösung, daß er den schroffen Übergang von der Seiten- zur Frontansicht mildert durch die dazwischengeschobene Dreiviertelansicht".

Vielleicht wäre ein solches Verfahren wirklich eine Art genialer Lösung, aber eine, die nur einem Menschen aus ganz anderen Zeiten möglich wäre. Nach allem, was wir aus den alten Zeichnungen entnehmen können, ist es ganz unmöglich sich vorzustellen, daß ein Künstler des Alten Reiches, indem er sein Bild aus verschiedenen Ansichten „aufbaut", sich bewußt gewesen sei, daß er verschiedene Dinge, die einer

*) Vgl. Anm. 46. +) Von Bissing, Denkmäler, zu Nr. 34, letzte Spalte.

Vermittlung bedürfen, also nicht zueinander passen, miteinander verkuppelt. Man beachte wohl, was von Bissing richtig empfindet, daß es sich bei solcher Deutung nicht um unbewußte Vorgänge handeln könnte: „Man sieht, das ganze ägyptische Projektionsprinzip ist eine geniale, bis ins einzelne überlegte Schöpfung eines Künstlers. Es kann so, wie es vor uns steht, in der Hauptsache nicht natürlich geworden, sondern muß einmal erfunden sein". Schärfer kann wohl der Gegensatz zu den Anschauungen, die wir in unserem dritten Abschnitt uns erarbeitet haben, nicht zum Ausdruck kommen. Ich komme immer wieder darauf zurück, daß, wer sich nicht von unserer heutigen Weise, die Natur zu schauen, frei machen kann, bei der Deutung altägyptischer Zeichnungen notwendig in die Irre gehen muß. In diesem Sonderfalle hat man vergessen, daß man mit der Ermanschen Erklärung der Nabelstellung Handlungen und Gedanken beim alten Künstler voraussetzte, die man zwar allenfalls einem heutigen zutrauen könnte, der das treibt, was man wohl Stilisieren nennt, und hinter dem die ganze lange Geschichte der Zeichenkunst liegt. Dagegen scheint es mir im Wesen der werdenden Kunst zu liegen, daß, sobald einem Künstler bewußt geworden wäre, daß er widerstrebende Teile verband, er sofort dem einen von diesen eine andere Ansicht gegeben oder wenigstens die ganze Gestalt umgedeutet hätte. Da würde denn der Augenblick eingetreten sein, wo das „Aufbauverfahren" für den betreffenden Körper aufgegeben, und die streitenden Glieder in einer einheitlichen Ansicht gebändigt worden wären, durch die der Künstler die beiden rechtwinklig aufeinander stehenden Hauptebenen des menschlichen Körpers zu umfassen glaubte. Ist in der Kunst ein solches Bewußtsein da, dann findet es auch von selbst einen Weg sich darzustellen. Wir werden im Verlauf unserer Untersuchung nachweisen, daß die ägyptische Kunst später bei der Menschenzeichnung einen solchen wirklich eingeschlagen hat.

Aber wenn wir auch von jener angeblich „vermittelnden" Aufgabe des Nabels in der Grundform einmal absehen, und nur an sich die Deutung seiner Stellung als Wiedergabe einer Dreiviertelansicht betrachten, so verstößt das sehr bedenklich gegen die schon öfters ausgesprochene Warnung vor Gleichmacherei in der Deutung zeichnerischer Erscheinungen an den Denkmälern verschiedener Zeiten. Gewiß sind wir mit der Figur Hesires um Jahrhunderte weiter, als mit den bisher betrachteten, und gewiß gibt es in der Zeichenkunst des Alten Reiches, auf deren Schwelle das Hesirebildnis steht, einige Fälle, in denen Schräganſichten, oder, wenn man will, Dreiviertelansichten, auftreten. Aber das trifft nur auf die Fälle der „seitlichen Staffe-

lung"* zu. Noch aus der ganzen Zeit des Alten Reiches gibt es kein einziges sicheres Beispiel, bei dem ein einzelner Körper oder Körperteil, wie angeblich der menschliche Bauch, in Dreiviertelansicht gegeben wäre, so daß ein in seiner Fläche liegender Teil sich nach dem Rande zu verschöbe. Die Verschiebung von Türen wie in Abb. 34 (S. 78), 40 (S. 81) und 45 (S. 86) erklärt sich, wie wir gesehen haben+, anders. Es verbietet sich also von selbst, in der Zeit des Alten Reiches solche Deutungen anzuwenden.

Ich glaube kaum, daß die Meinung noch ernsthaft verteidigt werden kann, daß der Leib der Grundform in Dreiviertelansicht gedacht sei. Und auch, was wir nach dieser Ablehnung an die Stelle zu setzen haben, ist ja eigentlich schon unmittelbar gegeben durch das, was wir über die Brustbehandlung auf der Stiertafel gesagt haben. Wie dort die der Brustwarze, so bedeutet auch die Stellung des Nabels in der Grundform nichts weiter, als daß man den Bauch von der Seite erfaßt wissen will. Ganz in die Umrißlinie hineinrücken konnte der in einer Grube liegende Nabel nicht, da er sonst verschwinden würde, und da man ihn doch einmal nicht missen wollte. Auch die Polster, die die Nabelgrube umgeben, stellen sorgfältige Reliefs gern dar, wobei sich diese ganze Gruppe von Hebungen und Senkungen natürlich stark seitlich zusammenschieben muß. Obgleich sonst die meisten Völker den Nabel als den Mittelpunkt auffassen, also ihn mit Vorliebe in die Leibesmitte rücken, kann ich doch auch hier ein Gegenstück zum ägyptischen Verfahren beibringen, das ist das mexikanische Bild von Abb. 109 mit dem als Kringel an der Bauchwand stehenden Nabel. Bei dieser amerikanischen Zeichnung ist übrigens der Bindeknoten des Schurzes, der doch unmittelbar unterhalb des Nabels liegen sollte, ohne Rücksicht auf diesen in die Mitte des Schurzgürtels gerückt. Bei ägyptischen Darstellungen ist das meist nicht der Fall, sondern die Gürtelschließe wird wirklich unter den Nabel gesetzt, indem sie entweder in ganzer Ausdehnung, oder in fast richtiger Seitenansicht nur zur Hälfte sichtbar ist.



Abb. 109.
Mexikanische Zeichnung.

---

*) S. 116ff. +) S. 86.

Es ist bemerkenswert, daß mit Bezug auf den Ort des Nabels manche Darstellungen von Wesen mit dicken runden Bäuchen eine Ausnahme bilden. Zwar die Wassergottheiten der Reliefs des Königs Sahure* aus der fünften Dynastie z. B., mit ihrem dicken, fetten Körper, den Weiberbrüsten[9c] und dem dicken Bauch, zeigen ebenso wie die dickbäuchigen Männer aus Mer+ gar keinen Nabel. Aber den schönen Göttern am Throne Sesostris des I (Taf. 24) ist mit wahrem Behagen ein straff runder Bauch mit in die Mitte gesetztem, die Rundung betonendem, Nabel gegeben. Wenn übrigens bei solchen Gottheiten manchmal der ganze Körper mit Wasserlinien überzogen oder mit Körnern gefüllt ist, so darf man daraus nicht schließen, daß die Ägypter sich diese Wesen wie Schläuche mit Wasser oder Getreide gefüllt gedacht hätten, etwa so wie Kinder den Bauch eines rundum sattgegessenen Menschen als stramm gefüllten Sack darzustellen pflegen. Im ägyptischen Bilde sind diese Götter so gemalt, weil man sie sich wirklich wasserfarben dachte; oder das Ganze ist, wie bei den Körnern, rein sinnbildlich.

Daß der vordere Umriß der Brust bei der klassischen ägyptischen Grundform eine Seitenansicht darstellt, ist noch von Niemand bestritten worden. Gegen die Stiertafel liegt die einzige Veränderung in der leichten Verschiebung der Brustwarze in die reine Seitenumrißlinie, in der sie ja bei ihrem Hervorragen auch noch hinreichend deutlich dargestellt werden kann.

Daß ferner der Deutung des hinteren Umrisses als Rückenlinie nichts entgegensteht, ist schon oben angedeutet.

Es ergibt sich also, daß wir auch die Brust als eine Seitenansicht aufzufassen haben, wenn wir das Wort Ansicht hier überhaupt brauchen wollen. Denn läge eine wirkliche Wiedergabe des Sinneseindruckes und nicht nur ein dem Sinneseindruck zwar genähertes, aber immer noch stark vorstelliges Schaffen zu Grunde, so müßte ja der dem Beschauer zugewendete Arm die Rumpffläche zum größten Teile decken. Es ist auch wichtig, festzustellen, daß sich keine Spur davon findet, daß die Brust in ihrer Breitenansicht, also von vorn gedacht sei. Davon müßte sich doch irgend etwas in der Modelung der Fläche zeigen, und man sollte eine Zeichnung beider Brustmuskeln ähnlich wie bei dem Schalenrelief (Taf. 5, 3) finden. Das ist bei der klassischen Grundform nie der Fall. Wo sich in den Flachbildern eine Modelung der Fläche zeigt, erstreckt sie sich nach innen stets nur so weit, wie es etwa bei einer Seitenansicht zu erwarten

*) Abb. bei Borchardt, Sahure Bd. 2, Taf. 29/30.

+) Blackman, Meir Bd. 2, Taf. 26.

wäre. Der von da bis zum Rücken liegende Flächenteil bleibt ganz unbestimmt. Man beachte auch, daß z. B. die Hautfalten, die unter den Brüsten, etwa in der Magengegend, sitzen (Taf. 24; 26, 3; 31, 2; 32; 40, 3), stets nur ganz wenig in die Fläche hineinlaufen, ebenso wie in der öfters herangezogenen mexikanischen Zeichnung (Abb. 109, S. 172; vgl. auch Taf. 36, 3). Damit vergleiche man dann die Schärfe, mit dem man bei Rundbildern* diese Furchen quer über den ganzen Leib zieht.

Auch die Frauenbilder (Taf. 12 unten) bieten uns eine gute Stütze für die Behauptung, daß die Brustfläche nicht als Vorderansicht aufzufassen ist. Wäre das der Fall, so möchte man doch eine Andeutung der zweiten Brust erwarten. Der Möglichkeiten dazu hätte es genug gegeben+. Wie bei der Besprechung des Reliefs Hesires× ist auch bei den Frauenzeichnungen auf die meist verhältnismäßig geringe Breite der Brustfläche hinzuweisen, die man ebenfalls gegen deren Deutung als Vorderansicht anführen könnte.

Die Frauendarstellung bringt uns aber noch auf eine andere, für die Beurteilung aller dieser Dinge bei ägyptischen Zeichnungen sehr wichtige Beobachtung. Um einen Anhalt zur Bestimmung der Ansichten zu gewinnen, in denen die Körperteile des Menschen sich in den ägyptischen Zeichnungen darbieten, hat man⁑ öfters auch die Schmuckstücke herangezogen, mit denen der Körper behängt ist. Wenn wir ein Schmuckstück, von dem wir von den Statuen her wissen, daß es seinen Platz mitten auf der Brustfläche hatte, auch in Relief und Zeichnung in der Fläche finden, so liegt es verführerisch nahe, daraus zu schließen, daß auch hier die Brust selbst als Vorderansicht zu denken sei. Wohin es aber führt, aus der Lage von Schmuckstücken derartige Schlüsse zu ziehen, zeigen Fälle, bei denen es sich um wirklich in Seitenansicht gezeichnete Menschen handelt. Wenn etwas sicher ist, so ist es, daß die links stehende Figur von Taf. 44, 1 (vgl. auch Abb. 97, S. 145) rein und bewußt von der Seite gesehen ist. Danach scheinen also die sich kreuzenden Streifen etwa auf der Gegend des Oberarms zu liegen. Und doch wissen wir aus Rundfiguren und von den Mumien her, daß diese Lederstreifen vorn auf der Brustfläche lagen und sich dort kreuzten. Die Beispiele ließen sich mit anderen Schmuckstücken beliebig vermehren[103A]‡. Ein genaues Gegenstück zu ihnen ist nun die Zeichnung der Frauenbüste. Wir wissen aus vielen Rundbildern, daß die breiten Tragbänder des älteren Frauenkleides,

---

*) Etwa Berlin 11635. +) Vgl. z. B. S. 163. ×) S. 169.
⁑) z. B. von Bissing, Denkmäler, zu Nr. 34, vorletzte Spalte. ‡) Nachträge.

die vorn und hinten auf den oberen Rocksaum genäht waren und über den beiden Schultern geknotet wurden, gegengleich über beide Brüste liefen, diese bedeckend; denn sie hatten gewiß außer als Rockträger auch noch als Brusthalter zu dienen. Wer würde aber aus Zeichnungen wie etwa Taf. 12 unten rechts einen solchen wirklichen Sachverhalt zu erschließen wagen? Wir sehen also, daß die Anordnung von Schmuck- und Kleidungstücken gar nichts für die Ansicht des davon bedeckten Körperteiles besagt*. Die Zeichner waren vollkommen damit zufrieden, daß die Auflagen sich von einer Brustfläche abhoben. Die genaue Lage zum Körperteil anzugeben, bemühten sie sich gar nicht, und das war ja auch kaum nötig, denn jeder, der ihr Bild sah, deutete es aus der täglichen Erfahrung heraus von selbst richtig.

So beobachten wir also bei der Bekleidung und dem Schmuck der Brust wieder die Tatsache, daß nach der Festlegung eines Körpers auf der Zeichenfläche beim weiteren Vorgehen seine Werte, soweit es auf die Bestimmung von Mitte, Vorder- und Hinterseite ankommt, sich ändern, so daß man z. B. in unserem Falle die Mitte der von Linien der Seitenansicht eingefaßten Brustfläche nun gleichsam als Mitte der vorderen körperlichen Brustfläche behandelt. Das sind nur besonders auffällige Zeichen dafür, daß das einmal geschaffene Kunstwerk sein eigenes, oft eigensinniges, Leben selbst der Natur gegenüber hat und betätigt.



Abb. 110.
König mit der blauen Krone. nR.

Ich habe oben+ Ähnliches bei den Teilen einer Krone besprochen. Es gibt aber bei der ägyptischen Zeichnung des Menschen noch andere Stellen, wo wir das gleiche bemerken. Eigentlich ist ja in der Grundform die Rückenlinie nur am Kopf und am Halse, und dann erst wieder von den Achselhöhlen abwärts zu sehen. So müßten Dinge, die, vom Kopf herabhängend, auf dem Rücken aufliegen, streng genommen hinter der Schulter verschwinden und unter der Achsel wieder hervortreten, um an den Rücken zu kommen. Das geschieht aber nur selten. Man läßt vielmehr z. B. die breiten weichen Bänder, die seit der achtzehnten Dynastie von einigen Königskronen hinten im Nacken herabhängen, fast immer so laufen, als ob sie auf der Schulter auflägen (Abb. 110). Man sieht also auch hier, daß an die Stelle des Körper-

*) Vgl. S. 172 über den Gürtelknoten von Abb. 109. +) S. 75.

rückens die hintere Linie der Zeichnung eintritt. Dabei wird natürlich Hinten und Vorn aus der Bewegungsrichtung der Figur bestimmt. Manche Zeichner versuchen die Bänder an die wirkliche Rückenlinie zu führen (Abb. 111), wobei sie, aus Gewohnheit und auch der Natur der Grundform entsprechend, immer noch in einer Biegung fallen müssen. Die Kunst von Tell el-Amarna*, die übrigens alle Arten der Behandlung dieser Bänder aufweist, hat dann schließlich in ihrem Drange, überall bewegte Linien zu zeigen[25d], den Ausweg gefunden, daß sie die Bänder im Winde flattern läßt (Taf. 27), und dies hat sich bis weit in das Neue Reich hinein gehalten (Taf. 29, 1).

Ganz ähnlich steht es mit den Haartrachten. Diese werden natürlich im Allgemeinen der Seitenansicht des Kopfes entsprechend behandelt. Sind sie, wie die übliche ältere Frauenfrisur, lang, vorn gescheitelt, und so geteilt, daß die Hauptmasse hinten auf dem Rücken, der andere Teil in zwei dicken Strähnen auf der Brust liegt, so wird, der strengen Seitenansicht gemäß, in älterer Zeit von den vorderen Strähnen nur die eine gezeichnet (Taf. 12 unten; Abb. 64A, S. 109). Hinten wird die Haarmasse nicht auf dem geradesten Wege hinuntergeführt, sondern so, als ob ihr Fall durch den Verlauf des Schulterumrisses bestimmt wäre, und dabei wissen wir doch aus unzähligen Statuen, daß das Haar die äußeren Schulterseiten nicht berührte[109]. Es hat sich eben einfach wiederum der hintere Umriß der Zeichnung an die Stelle der Rückenlinie des Körpers geschoben. Nun verstehen wir auch, daß in Taf. 40, 2 der Farbenbeutel und die Griffelhülse des altertümlichen Schreibzeuges (vgl. Taf. 10) auf dem Rücken, das Napfbrett auf der Brust hängend zu denken ist, so wie wir es bei Statuen (z. B. Berlin 11635) oft körperlich sehen.



Abb. 111.
König mit der blauen Kappe. nR.

(Kopf.) Über den Kopf enthält die Ermansche Beschreibung alles Wesentliche. Er, der eigentlich maßgebende Teil für die Richtung der Handlung+, wird fast durchweg in Seitenansicht gegeben. Das Auge mit seinen schwarzen Brauen und Lidern erscheint ohne Ausnahme, selbst da, wo man die seitliche Zeichnung des Menschen schon lange beherrscht, in der Vorderansicht, stets sehr lang und mandelförmig, ein

*) Lepsius, Denkmäler Abt. 3, Bl. 62c = Prisse, Hist. de l'art, Atlas Bd. 2, Taf. 53 findet sich unter Amenophis dem II das älteste, noch schüchterne Beispiel.

+) S. 83; 86; 143; 144.

Eindruck, der oft noch dadurch verstärkt wird, daß man die äußeren Enden der Lider durch einen breiten wagerechten schwarzen Streifen, den sogenannten Schminkstreifen, verlängert, dem dann das Brauenende gleich läuft; die Regenbogenhaut ist meist braun, die Pupille schwarz. Der urwüchsigen Vorstellung erscheint eben ein Auge immer in seiner ganzen Ausdehnung. Und daß man an dieser Zeichnung so hartnäckig festgehalten hat, liegt wohl daran, daß man nur in ihr, mit dem deutlich sichtbaren Weißen, der Regenbogenhaut und dem Schwarzen, ein Auge als blickend und lebendig empfand. Den Begriff der „Schwierigkeit" wollen wir uns auch hier fernhalten: die ägyptische Menschenzeichnung hat ja eine ganz ähnliche Aufgabe wie beim Auge schon sehr früh gut gelöst in der Zeichnung der Fuß- und Fingernägel, die in richtiger Seitenansicht gegeben* werden (Taf. 41, 2. 6). Auch die griechische Kunst behält das von vorn gesehene Auge noch lange bei, als man schon alle möglichen Verkürzungen zeichnen konnte+, ja gerade als man anfing, Gemütserregungen im Gesicht, besonders in der Umgebung des Auges auszudrücken, was die ägyptische Kunst fast nie getan hat×; in den chinesischen Kunstlegenden⁑ gibt es lehrreiche Stellen über die wirkende Kraft des Auges in Kunstwerken.

Es bleiben uns von der Grundform nur noch der Hals und die Glieder zu besprechen.

(Hals.) Beim Halse zeigen uns gut ausgeführte Reliefs des Alten Reichs, so z. B. das große schöne Relief des jagenden Königs aus dem Tempel Sahures bei Abusir (Taf. 41, 3), wie man, der Seitenansicht entsprechend, den einen Kopfnicker angibt und vom Ohre herab richtig an den Treffpunkt der Schlüsselbeine heranführt[110]. Nicht alle Künstler aller Zeiten leisten hier so Gutes; so ist z. B. die Halsbehandlung an den sonst so vortrefflichen Bildnissen aus dem Grabe Chamhets aus der Zeit Amenophis des III (Berlin 14503, Bilder 18, 5) sehr viel weniger gut.

Um bei der Besprechung der Glieder auf geradem Wege zu bleiben, wollen wir daran festhalten, daß wir nur die Ruhestellung betrachten, also im Allgemeinen keine Figur benutzen, die irgendwie handelnd in Bewegung ist. Ferner wird es gut sein, möglichst nur Erscheinungen heranzuziehen, die sich an nach rechts blickenden Figuren finden. Erman‡

*) Vgl. S. 180; 182. +) Hartwig, Meisterschalen, S. 163ff. (Hinweis von Zahn).
×) Ein schläfrig halbgeschlossenes Auge findet man in Abb. 124 (S. 241).
⁑) Funke, Naturphilosophie in der Chinesischen Malerei, S. 118.
‡) Erman, Ägypten, S. 533. Berlin, Amtl. Ber. Bd. 40 Sp. 44/45.

hat gesehen, daß, wo es im Belieben des ägyptischen Zeichners steht, eine Figur zu stellen wie er will, er ihr stets die Richtung nach rechts geben wird; das hängt wohl mit der Blickrichtung der Schriftbilder in seinen Hieroglyphen zusammen. Wo er, etwa aus Gründen der Gegengleichheit, veranlaßt ist, eine Figur nach links blicken zu lassen, begnügt er sich, besonders in der älteren Zeit, oft damit, jene nach rechts gewendete Grundform einfach umzudrehen; den argen Widersinn kann er ja nicht empfinden, der manchmal in der Verteilung der Würdenstäbe auf die Hände (vgl. Taf. 10 mit Taf. 18, 1), in der Kleidung, im Schmuck, ja sogar in der Zeichnung der Gliedmaßen, für uns entsteht, sobald wir uns einfallen lassen, die Figuren als sinnlich einheitliche Bilder nach der Natur aufzufassen. Da mein jetziges Ziel ist, die Verhältnisse bei der Grundform aufzuklären, werde ich nicht weiter verfolgen, welche Veränderungen die Darstellung der Glieder in links gerichteten Figuren erleidet[111].

(Beine.) Wir gehen von den unteren Gliedmaßen, und zwar von denen der Frauendarstellungen, aus. Leider fehlen uns die Bindeglieder zwischen den oben besprochenen Frauendarstellungen auf den vorgeschichtlichen Töpfen und der klassischen Grundform des Alten Reiches; die einzige aufrechte Figur auf den Schiefertafeln, die man vielleicht als Frau deuten könnte (Taf. 4, 2 oben rechts), trägt ein Gewand, das nichts von den Formen des darunterliegenden Körpers erkennen läßt. Aber von der Zeit des Alten Reiches an sind die Frauen (Taf. 15, 2) stets mit einem bis unter die Waden reichenden Kleide bedeckt, das so eng anliegt, oder so dünn ist, daß die Körperformen durchschimmern. Da von nun an die Frauen, im Gegensatz zu den Männern, die stets in Schrittstellung stehen, immer mit geschlossenen, oder fast geschlossenen, Beinen dargestellt sind, so werden ihre Beine natürlich so gezeichnet, wie wir es als seitliche Staffelung für gleichlaufende gleiche Glieder desselben Körpers kennen gelernt haben*, d. h. so, wie sie in Schrägansicht erscheinen: das dem Beschauer entferntere wird der Länge nach zum Teil durch das nähere verdeckt.

Der Unterleib des Frauenbildes wird in scharfer Krümmung bis an den Umriß des zurückgestellten Beines herangeführt, der sich seinerseits nach oben hin durch eine in die Leistengegend und oft auch noch um den Hüftknochen herum laufende Rinne fortsetzt. Das obere Ende dieser Rinne bleibt auch bei Männerfiguren über dem Gürtel öfters sichtbar (Taf. 40, 1), während bei ihnen die Muskeln vom Nabel abwärts

*) S. 100.

bis mindestens etwas oberhalb der Kniee meist durch den Männerschurz verdeckt werden, der nichts von den Körperformen durchscheinen läßt. Nackte Männer- und Knabenfiguren (Taf. 12 unten links; Abb. 115, S. 189) der klassischen Zeit zeigen, daß man die Beinansätze genau so in Dreiviertelansicht behandelt wie bei der Frauenfigur: das Geschlechtsglied liegt dann in der Fläche des vorgeschobenen Oberschenkels. Die Reliefs der Schiefertafeln zeigen deutlich (Taf. 4, 2), daß zu ihrer Zeit, trotz der scheinbaren Ähnlichkeit, bei den Männern von einer Schrägansicht dieser Stelle noch keine Rede ist*.

Wo die Beinmuskeln bei Männern unterhalb des Schurzes wieder sichtbar werden, zeigt sich schon von den Schiefertafeln an, vor allem aber im Alten Reiche, oft eine gute Beobachtung der Muskeln um das Knie herum (Taf. 41, 4). Um den Gang der Entwicklung in der Bildung des Unterschenkels kurz anzudeuten, nehme ich als Anfang die Tafel mit dem Löwen auf dem Schlachtfelde (Taf. 4, 2, vor 3400). Die kräftigen Beine des Gefangenen oben rechts zeigen gut entwickelte Wadenmuskeln, aber eigentlich keinen Unterschied zwischen der Innen- und der Außenseite der Unterschenkel. Seit der Tafel Narmers (Taf. 6, 1, nach 3400) beginnen die Langsträhnen der Muskeln zu überwiegen. Man bemerkt einen etwas sonderbar ausfallenden Versuch, Innen- und Außenseite zu scheiden, doch fehlt nun jede Andeutung der unteren Abgrenzung des schönen großen dreiköpfigen Wadenmuskels. In den Reliefs des Alten Reiches (3000—2500)[112a] biegt wenigstens manchmal die hintere der Längsfurchen etwas aus und nähert sich dem hinteren Wadenumriß (Taf. 12; 14, 1). Die Betonung der Längsfurchen bleibt aber, und die straffen Muskelstränge treten besonders in gut durchgeführten Werken des Mittleren Reiches (um 2000) scharf hervor (Taf. 40, 4), während im Neuen Reiche (1500—1000 v. Chr.) die Beine oft fest an weibliche Formen erinnern. Erst in der fünfundzwanzigsten Dynastie, der sogenannten Äthiopenzeit (um 700 v. Chr.)+, findet man die Formen des Alten und Mittleren Reiches wieder aufgenommen, aber weitergebildet. Denn nun erst werden die einzelnen Muskelgruppen öfters richtig und klar umgrenzt. Das scheint sich bis zum Ende der Psammetichzeit zu halten (Taf. 40, 1). Danach greift dann wieder eine Behandlung um sich, die der des Neuen Reiches näher steht. Die ägyptische Kunst legt ja wenig Wert auf körperliche Kraftformen und ist deshalb in der Angabe der Muskeln sehr zurückhaltend[16b]; auch auf den Ausdruck der Straffheit

*) Vgl. S. 68. +) Lepsius, Denkmäler Abt. 5, Taf. 13 b d.

in den Kniegelenken beim Stehen verzichtet sie meist (Taf. 10). Soweit die Waden in Betracht kommen, mag deren Bau auch mit der oft bemerkten Tatsache zusammenhängen, daß die Wadenentwicklung im Allgemeinen noch beim heutigen Ägypter nicht sehr stark ist.

(Füße.) Eine der merkwürdigsten Erscheinungen an der ägyptischen Menschendarstellung ist es, daß beide Füße nur in ihren äußersten Umrissen gegeben werden, daß man also auch bei dem, der dem Beschauer seine Außenseite zuwenden sollte, die kleineren Zehen nicht angibt (z. B. Taf. 10; 14); bei der allein sichtbaren großen Zehe wird der Nagel fast stets in richtiger Seitenansicht angedeutet (Taf. 41, 6). Erman* hat beobachtet, daß erst in der achtzehnten Dynastie alle Zehen des einen Fußes gezeichnet vorkommen. Eine ganz befriedigende Erklärung für das Weglassen der kleineren Zehen ist noch nicht gefunden. Denn daß der Hinweis auf die Schwierigkeit auch hier wieder abzulehnen ist, scheint mir klar. Ursprünglich wird wohl ein Versagen des Erinnerungsbildes vorliegen, wie es ja bei den Zeichnungen von Kindern und Naturvölkern so häufig ist+. Für die reife Kunst aber kann solch ein Grund allein nicht genügen. Da wird man wohl am ehesten an Symmetrieempfindungen denken müssen, die das Alte haben beibehalten lassen. Jedenfalls aber sehen wir, und werden das auch bei den Händen wieder bestätigt finden×, daß das in der Bewegungsrichtung vorangesetzte Glied das herrschende Vorbild für das andere ist. So erklärt es sich auch, daß die Wölbung der Fußsohle, die doch nur von der Innenseite her sichtbar ist, an beiden Füßen gegeben wird (Taf. 10; 12; 14), wodurch für unser Auge die gezeichneten ägyptischen Menschen einen so unsicheren Stand erhalten. Die Statuenfüße zeigen außen keine Höhlung‡. In der Kunst von Tell el-Amarna finden wir im Relief zum ersten Male einen von außen gesehenen Fuß fest auf die Erde gesetzt, wie das schöne Berliner Bildhauermodell (Taf. 41, 5) zeigt.

(Arme.) Die Arme hängen in der Ruhestellung frei zu beiden Seiten des Körpers herab, ohne diesen irgendwie zu überschneiden[113] oder überschnitten zu werden; die Unterarme, besonders der vordere, sind oft leicht angehoben. An beiden Schultern findet man, wenigstens in der fünften Dynastie, in den Flächen des dreieckigen Oberarmmuskels öfters je zwei senkrechte, denen des wirklichen Muskels entsprechende Furchen (z. B. in unserer Berliner Grabkammer Manofers Taf. 14, 1; ferner Taf. 12 usw.). Beim Rundkörper sitzen diese Furchen, die in

*) Erman, Ägypten, S. 542. Die Kreter haben das übernommen.
+) Vgl. S. 76. ×) S. 181.
‡) Ein besonders schöner schlanker Statuenfuß in Berlin 7783 (Sp).

der Natur wohl nur bei starker Beanspruchung des Armes auf Zug sichtbar werden, natürlich nicht auf der vorderen, sondern auf der Außenfläche der Schulter*. Die Hautbrücke von Brust zu Arm in der Achsel wird oft durch einen übergreifenden Haken gegeben. Die andern Armmuskeln sehen wir zuerst auf der Schiefertafel Narmers (Taf. 6, 1) beachtet. Den Unterarm beherrschen dort ein paar straffe Langsträhnen, während in den Oberarmen je eine Furche sichtbar wird, die etwa der innen hinter dem zweiköpfigen Muskel liegenden entsprechen könnte. Wenn man annimmt, daß dies mit vollem Bewußtsein einer Naturansicht nachgebildet ist, so müßte man glauben, der Künstler wolle andeuten, daß der zum Schlage ausholende Arm von der Innenseite gesehen sei. Ich muß jedoch gestehen, daß mir diese Annahme nicht wahrscheinlich ist; vielmehr wird die Vorstellung des vorderen Armes auf den hinteren übertragen sein. Es ist etwas anderes, wenn wir bei dem einen der Holzreliefs Hesires (Taf. 40, 2) an dem, vom Beschauer aus, rechten Arm die Furche am zweiköpfigen Muskel deutlich erkennen, während der linke eine glatte Oberfläche zeigt. Es wird also hier mit voller Absicht der eine Arm vom andern in der Ansicht unterschieden[112b]. Bei Figuren, die sich auf den langen Stock stützen, wird übrigens oft, besonders im Alten Reich, die Anspannung des zweiköpfigen Muskels durch leichte Schwellung des Oberarms wiedergegeben (Taf. 12).

(Hände.) Es scheint nicht willkürlich, sondern für gewisse Fälle durch die Sitte geregelt gewesen zu sein, ob auf Bildern die Hände geöffnet oder geschlossen gegeben werden; wenigstens weist darauf eine Beobachtung hin, die J. Passalacqua in seinen hinterlassenen Papieren+ gemacht hat, daß nämlich die Hände an den mumienförmigen Särgen der Männer meist geschlossen, an denen der Frauen geöffnet gebildet zu werden pflegen. Wenn die im Bilde voranstehende Hand leer herabhängt, so ist ihr Daumen stets dem Körper zugekehrt (Abb. 35, S. 79). Die hinter dem Rücken herabhängende geöffnete Hand scheint meistens so gestellt zu sein, daß der Daumen vom Körper abgewendet ist (Taf. 15, 2; 39, 1; 47, 2; Abb. 35, S. 79). Solche wunderliche Haltung bietet die größten Schwierigkeiten, solange man diese ganze Menschenfigur als Wiedergabe einer wahrnehmigen Ansicht auffaßt. Denn dann dürfte es unmöglich sein, zu erklären, wie der Daumen hier auf diese Seite der Hand geraten kann. Eine solche Betrachtung tut aber dem Künstler Unrecht. In Wirklichkeit ist seine Absicht nur, den Eindruck zu erwecken,

---

*) So z. B. auf der Berliner Dioritstatue 1122 (aR).
+) Und nach ihm selbständig einer der Aufseher der Berliner Sammlung.

daß „beide Hände die gleiche Haltung" haben, und das erreicht er auf seine Weise durchaus. Wenn in ihm die Vorstellungen überwiegen „die beiden Hände liegen gegengleich", oder „die Daumen beider Hände liegen an der Körperseite", so ist er durch kein „Gesetz" gehindert, auch das auszudrücken, wie eine ganze Reihe von Bildern zeigt[114] (Abb. 112).

Abb. 112.
Aus einem Grabrelief des aR.

Bei einer von außen gesehenen Hand mit straff nebeneinander liegenden Fingern wird der Daumen richtig von der Seite gezeichnet; dem entsprechen die Nagelformen. Die geöffnet herabhängende Hand der Grundform wird fast stets leicht zur Höhlung gekrümmt. Bei gekrümmten Händen (Taf. 41, 2) gibt man, wie die Nägel zeigen, dem Daumen und ebenso den einzelnen vier anderen, dicht über einander liegenden Fingern die Seitenansicht. An eine einheitliche Ansicht der Hand dürfen wir nicht denken, obgleich die vier Finger eine Schräganssicht von oben vortäuschen könnten. Ich habe wenigstens niemals sicher beobachtet, daß sie sich, wie es sich bei der Staffelung gehörte, teilweise decken. Wenn eine Hand etwas berührt, so liegt der Daumen natürlich an dem, was sie berührt. Beim Tragen flacher Dinge ist die Hand nie fest an den Gegenstand angedrückt (Abb. 37, S. 80; Taf. 41, 2). Wenn die Vorstellung des fest umspannenden Greifens wirkt, so wird bei kugeligen Gefäßen oder dergleichen oft der Daumen an die den vier Fingern gegenüber liegende Seite gelegt; dabei sieht es manchmal so aus als ob man statt der vier Finger nur einen zeichne, also sich einer Seitenansicht der Hand nähere; doch finden sich öfter alle vier Finger (Abb. 112A). Bei geschlossenen Händen unterscheidet man meist, je nach dem Arme, zu dem sie gehören, zwischen der Rückenansicht ohne die Finger und der Unteransicht mit eingeschlagenen Fingern, neben denen der Daumen in Seitenansicht liegt (Taf. 10; 41, 1). Bei der Umdrehung nach rechts blickender Figuren in nach links gewendete wird meist die eine Ansicht der geschlossenen Hand in die andere umgesetzt.

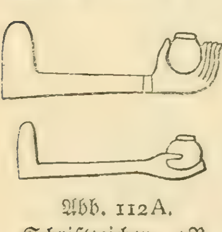


Abb. 112A.
Schriftzeichen. aR.

Schon im Alten Reiche findet man Ansätze zu einer leichten Rückbiegung der Fingerspitzen, die von der Kunst des Neuen Reiches in

ihrer Freude am ornamentischen Linienspiel dann oft recht weit getrieben wird (Taf. 42, 2). Finger, die sich in ihren Gelenken biegen, findet man wieder einmal erst eigentlich als Entdeckung der achtzehnten Dynastie* (Taf. 40, 3). Die Bewegung der Finger ist überhaupt in alter Zeit sehr gering, dagegen liebt das Neue Reich oft ein sehr lebhaftes Fingerspiel (Taf. 42; Abb. 114, S. 189)+.

Damit haben wir die Betrachtung der breitschultrigen Grundform des ruhig stehenden Menschen in der ägyptischen Kunst im Wesentlichen, unserem Vorsatz getreu, beendet. Zusammenfassend muß ich aber noch einmal einschärfen, daß man diese Figuren niemals als mit einem Blick wahrnehmig erfaßte Menschengestalten beurteilen darf. Sie sind aus dem vorstelligen „Aufbauverfahren" erwachsen und zeigen daher für unser Auge oft unvermittelte Übergänge, wie alle „vorgriechischen" Menschendarstellungen. Bei der altertümlich-griechischen liegt für uns der schärfste Bruch zwischen Schenkeln und Leib, bei der mexikanischen zwischen Leib und Brust, bei der ägyptischen Grundform zwischen Brust und Schultern. Eins ist für unsere Vorstellung, die sich aus langer Erziehung auf eine Gesamtansicht einzustellen pflegt, erträglicher als das andere, im Kern sind sich aber alle diese Verfahren gleich.

Ehe wir uns nun dazu wenden, die weiteren Schicksale der Grundform zu schildern, müssen wir aber erst eine andere Form untersuchen, bei der die breiten Schultern verschwinden, die also immer mehr auf eine reine Seitenansicht des Menschen hinausläuft[115]. Wenn wir auch im Verlauf unserer Untersuchung zu den bisher als Seitenbilder gedeuteten Teilen noch zwei weitere, den Leib und die Brust, hinzugefügt haben, so zeigen doch meine letzten Worte, daß ich mich hüten würde zu sagen, die Grundform solle eine Seitenansicht wiedergeben. Die breiten Schultern würden ja allein schon eine solche Meinung aufs bündigste widerlegen. Wir dürfen in Wirklichkeit nur sagen, daß die meisten Teile der Figur in Seitenansicht gedacht sind.

Trotzdem wird man nicht leugnen, daß in der übergroßen Anzahl der von der Seite gesehenen Teile sich ein starkes Hindrängen zur Seitenansicht des Ganzen ausprägt.

---

*) Erman, Ägypten, S. 542. Vgl. S. 180.

+) Ein hübsches Beispiel, die verschränkten Finger Amenophis des IV und seiner Frau, gibt de Garis Davies, el Amarna Bd. 6, Taf. 7 oben rechts.

Schon in den Denkmälern der Frühzeit finden sich einige recht reine Seitenumrisse des Menschen auf den Schiefertafeln und den verwandten Denkmälern, und zwar da, wo es sich um Leute handelt, die mit beiden nach vorn gehobenen Armen tätig (Taf. 6, 2 Mitte), oder die so eng in ein Obergewand gewickelt sind, daß die Arme nicht frei sind. Wie bei den Tieren das Seitenbild das allgemein Übliche ist, so hätte also danach auch für den Menschen schon jene Zeit in der Seitenansicht den Grund zu einer einigermaßen einheitlichen Darstellung gelegt, die man dadurch gewann, daß man darauf verzichtete, die eine der beiden widerstreitenden Achsen, hier die Breitenachse, wiederzugeben.

Seit der Zeit aber, in der die klassische breitschultrige Grundform in Ägypten fertig ausgebildet ist, scheint es fast, als ob unter ihrem Druck diese Ansätze gleichsam ertötet seien, so daß man sich den Weg von neuem erkämpfen mußte. Und zwar ringt sich das neue Seitenbild beim lebenden Menschen nur äußerst schwer wieder von der Grundform los. Viele Jahrhunderte lang klebt man noch an dieser und bewahrt Reste von ihr im Gemisch mit dem Neuen.

Recht klar und sicher bleibt die einmal erfaßte Rückenlinie. Dagegen bemerkt man schon auf der Tafel Narmers (Taf. 6, 1 Mitte), daß der vordere Brustumriß sich kaum so wie es dem reinen Seitenbilde des Rückens entspräche, in den vorderen Halsumriß überführen ließe. Erst wenn wir dies versuchen, sehen wir, was durch den geschmeidigen Fluß der Armbewegung verdeckt ist, daß nämlich die Schulter in eigentümlicher Weise vorspringt. Und diese Erscheinung verstärkt sich noch seit dem Beginn des Alten Reiches unter dem Einfluß der geometrisch ausgebauten Grundform. Die Zeichner können sich nun erst recht nicht dazu entschließen, die schöne breite Schulter aufzugeben.

Vor allem die dem Beschauer abgewendete Schulter tritt immer weiter, bis zur vollen Breite der Grundformschulter, heraus, ihr Arm wird ganz wie bei der Grundform angesetzt (Taf. 14). Den scharfen Widerspruch zu der flüssigen Rückenlinie empfindet man offenbar nicht.

Die Behandlung der dem Beschauer zugewendeten Schulter spaltet sich in zwei Unterarten[116]: Entweder wird der Arm ebenda an die Brust gesetzt wo der andere, so daß die Figur so aussieht, als ob der Oberkörper der Grundform wie ein Blatt Papier der Länge nach zusammengefaltet sei (Taf. 11, 1). Abb. 118 A rechts (S. 196) gibt im Flachbild dieselbe Haltung wie das Rundbild daneben. Man wollte zeigen, daß die Arme vorn vor dem Körper liegen. — Oder aber (Taf. 14) man erfaßt wenigstens, daß die dem Beschauer zugewendete Schulter verkürzt ist, und trägt deren Armansatz an den Rückenumriß heran, wobei

die Achselhöhle regelmäßig nicht übersehen wird, während die Schulter oft überstark einschrumpft.

Beide Formen, die nur sehr allmählich wieder durch Abrundung der Schultern gemildert werden, aber, vor allem in religiösen Darstellungen, noch im Neuen Reiche oft in der rücksichtslosesten Form wieder auftauchen, sind ursprünglich an die vorwärts gerichtete Bewegung der Arme geknüpft, und die erste (Taf. 11, 1) bleibt es auch. Aber die zweite (Taf. 14, 1) findet sich vom Ende der fünften Dynastie ab auch bei ruhig stehenden Figuren, selbst wo es, wie beim Grabinhaber, doch auf würdige Haltung ankommt. Da hängt dann der Oberarm innerhalb des Oberkörpers senkrecht herab, die Achsel- und Schulterlinie werden mehr oder weniger weit in den Körper hineingeführt (Taf. 14, 2). Nach dem Mittleren Reiche werden diese wunderlichen Gebilde, soweit würdevolle Personen in Frage kommen, wieder aufgegeben.

Man möchte kaum annehmen, daß so etwas auf irgend einer Stelle der Welt sein Gegenstück habe. Und doch ist es so[117]. Ich will nur kurz auf eine assyrische Darstellung des achten Jahrhunderts v. Chr. hinweisen*. Aber auch in weiter Ferne von Ägypten, gewiß ohne den geringsten Zusammenhang mit den uralten ägyptischen Darstellungen, finden wir in den Reliefs des Tempels von Angkor Wat (Alt-Kambodscha) in Hinterindien aus dem vierzehnten Jahrhundert n. Chr. Figuren, in denen nicht nur diese Ähnlichkeit überrascht (Taf. 54, 2), sondern die auch die schönste Bestätigung für meine Behauptung sind, daß diese Schulterzeichnung nichts als eine Vorstufe des Seitenbildes ist. Denn man muß beachten, daß in diesem Bilde gerade die Figuren, die der Mittelfigur zugewendet sind, so gezeichnet sind; und um ihren Wert recht würdigen zu können, müßte man sich die unendlich langen Reihen dieser hinterindischen Reliefs vor Augen führen, in denen, bis auf die wenigen sicheren Seitenansichten, sich in geradezu tödlicher Langeweile die Figuren in Dreiviertelansicht aneinanderreihen.

Die Reliefs von Angkor Wat stellen eine späte Verfallstufe der indischen Kunst dar, die selbst ja einst durch die hellenistische befruchtet worden ist. Wir sehen also wieder einmal unsere Erfahrung bestätigt, daß Erscheinungen der Zeichenkunst, denen wir auf dem ansteigenden Ast der Entwickelung begegnen, vielfach ihre Gegenstücke auf dem absteigenden finden. Es drängen dann immer wieder Kräfte an die Oberfläche, die in der Zwischenzeit durch andere niedergehalten worden sind.

---

*) Bei Meißner, Bab.-ass. Plastik, Abb. 204.

Die reine seitliche Schulter findet sich, auf den lebenden Menschen angewendet und einigermaßen unabhängig von der Armhaltung, in Ägypten erst in Zeichnungen von der sechsten Dynastie an, aber auch da noch ganz vereinzelt. So ist es auch noch im Mittleren Reiche, wenn auch einzelne Künstler, wie z. B. der des Chnemhotepgrabes in Beni-Hasan, etwas mehr von ihm Gebrauch machen als andere. Selbst im Anfange der achtzehnten Dynastie liegt die Sache noch genau so, daß die Vorstufe des Schulterseitenbildes durchaus überwiegt, und seine reine Form nur recht selten ist. Wertvoll ist es, zu sehen, daß, wie ein Vergleich von Taf. 54, 1 und 2 zeigt, auch in der Kunst von Angkor Wat sich beide Arten nebeneinander gehalten haben.

In Ägypten schaltet man erst gegen das Ende der achtzehnten Dynastie frei mit der Seitenansicht des Menschen, wenn auch ihre Wahl noch oft genug durch Handlung und Bewegung der Gestalten bedingt ist, und wenn auch manche Reste, wie das von vorn gesehene Auge im seitlichen Gesicht, mahnen, daß man von einer völlig durchgeführten wahrnehmigen Seitenzeichnung der ganzen Figur im heutigen Sinne noch recht weit entfernt ist.

Mit der Ausbildung der Seitenansicht wäre ja nun anscheinend dem Drängen nach ihr Genüge getan, das in der Grundform sich auszusprechen schien. Man könnte also eigentlich erwarten, daß diese nun einfach verschwände. Und doch ist das ganz und gar nicht der Fall. In bunter Reihe finden wir überall die breitschultrige Grundform und die schmale Seitenansicht. Man könnte das kurz abtun wollen durch einen Hinweis auf die oft auch von uns betonte Zähigkeit, mit der die Ägypter auf allen Gebieten am Alten hängen und es festhalten, auch wenn bewährtes Neues da ist. Aber ich glaube, gerade in der Kunst kommen wir mit solchem Wort nicht immer auf den Grund der Dinge; und besonders in diesem Falle scheinen mir wirklich doch noch andere Gründe mitzusprechen, warum die Grundform sich bis in die letzten Zeiten der ägyptischen Kunstgeschichte gehalten hat.

Dem Leser wird mein Wort nicht entgangen sein, daß beim lebenden Menschen die reine Seitenansicht erst mit der sechsten Dynastie auftritt. Denn es besteht die eigentümliche Tatsache, daß sie allerdings schon von der fünften Dynastie an gelegentlich da ist, aber nur bei der Wiedergabe von Statuen im Flachbild gebraucht wird. Wir finden öfters, daß auf ganzen Grabwänden unter den vielen Menschenbildern nur die Bilder von Statuen, welche unbewegt herabhängende Oberarme haben (Abb. 113), und von Leuten, die eng von einem die Arme

deckenden Obergewand umhüllt sind, eine richtige Seitenansicht bieten. Das ist gewiß ein Fingerzeig dafür, daß es nicht Ungeschicklichkeit und Unfähigkeit ist, wenn sich die Seitenzeichnung des Körpers beim Menschen so schwer durchsetzt. Es ist ja richtig, daß an den stillhaltenden Statuen die Beobachtung des wahrnehmig Richtigen leichter und sicherer zu machen war, als am beweglichen Menschen. Edgar hat dazu* eine kluge Bemerkung gemacht: Er bringt diese Beobachtung mit dem aus der Spätzeit uns genau bekannten Werkverfahren der ägyptischen Bildhauer zusammen[21 39], die sich auf die Flächen ihres rechtwinkligen Blockes die Ansichten der Statue aufrissen; dafür war natürlich die zeichnerische „Grundform" nicht zu brauchen, sondern für die Seiten eben nur die reine, wahrnehmige Seitenansicht. Edgars Überlegung ist an sich natürlich richtig+, aber sie erklärt noch nicht, warum man das am Steinbild Gewonnene nicht auf den lebenden Menschen übertragen hat. Der Grund, warum es nicht geschehen ist, liegt wohl eben darin, daß man das durchgeführte Seitenbild als etwas Starres und Unlebendiges empfand, dem gegenüber die Grundform mit ihren vielseitigen Beziehungen, deren Widersprüche man ja nicht fühlte, als lebensvoller erschien×.



Abb. 113.
Bildhauer bei der Arbeit. aR.

Dazu kommt, daß, während die Seitenansicht sich mühsam aus der Grundform losrang, in deren Auffassung eine fast unmerkliche aber außerordentlich wichtige Veränderung vor sich gegangen zu sein

*) Rec. de travaux Bd. 27, S. 147 u. 148.

+) Wir dürfen aber nicht vergessen, daß wir noch nicht wissen, ob diese Blockbehandlung zur Zeit des Alten Reichs schon ebenso ausgebildet war wie in der Spätzeit, also die Veranlassung zur Auffindung des wahrnehmigen Seitenbildes hat geben können, oder ob das Blockverfahren erst entstanden ist, als man die reine Seitenzeichnung schon gefunden hatte.

×) Vgl. S. 68.

scheint, deren Beobachtung ihr Weiterleben neben dem reinen Seitenbilde begreiflich, sicher aber es verständlich machen wird, warum wir noch heute an der Grundform so wenig Anstoß nehmen. Dazu muß ich die Vorgänge in der Geschichte der Bilder vom Vogelfluge (S. 98, mit Abb. 54 bis 58) ins Gedächtnis rufen.

Wir hatten dort eine ursprünglichere, optisch als Ganzes unbestimmte Form, und dieser entspricht die bisher besprochene breitschultrige Grundform, die ebenfalls keinen Anhalt dazu bietet, eine einheitliche Gesamtansicht des Menschen in ihr zu suchen. Dann aber fanden wir beim Vogel eine neue Form, bei der, während die Umrisse unverändert blieben, an der leichten Veränderung im Flügelansatz zu erkennen war, daß das vorstellige Bild nun umgedeutet und in einen wahrnehmigen Rahmen zusammengefaßt ist. Dieser neuen Form entsprechen beim Menschen einige oft abgebildete und bewunderte, aber nicht in diesem Zusammenhange betrachtete Darstellungen der achtzehnten Dynastie. Das Bild der Lautenspielerin[118a] aus dem Grabe Kenamuns (Taf. 39, 2) bietet völlig die Umrisse der alten Grundform, aber im Innern eine wichtige Zutat. Wir sehen nämlich die zweite Brustwarze in der Fläche deutlich angegeben. Deren Einsetzung leistet gegenüber der alten Grundform ganz dasselbe wie die Veränderung des Flügelansatzes gegenüber der Urform des Vogels. Diese zweite Brustwarze steht nämlich genau an der Stelle, wo sie eingesetzt werden müßte, wenn man Jemand hieße, die menschliche Grundform als Dreiviertelansicht zu fassen und danach die Warze einzusetzen. Aus der Figur geht also hervor, daß man mindestens zu dieser Zeit schon das bisher unbewußt aus widerstreitenden Teilansichten aufgebaute Menschenbild nun bewußt als einheitliche Schrägansicht aufgefaßt, und das mit außerordentlichem Geschick durch eine Kleinigkeit angedeutet hat. Man beachte bei der schönen Gestalt noch einmal, daß sie wirklich sich außer durch dieses Tüpfelchen und eine größere Weichheit und Geschmeidigkeit der Formen eigentlich gar nicht von der älteren Frauenzeichnung unterscheidet. Vor allem bleiben die Schultern gleich breit, während doch beide etwas verkürzt werden müßten. In diesem Punkte ist selbst die Kunst Amenophis des IV nicht über ihre Vorgänger hinausgegangen: Verkürzungen gehören eben grundsätzlich nicht zum Wesen der ägyptischen Kunst. So stellt sich denn nun auch eine oft gerühmte andere Figur in den richtigen Zusammenhang, nämlich die in Dreiviertel vom Rücken her gezeichnete Dienerinnenfigur (Abb. 114 Mitte)* aus dem

---

*) Im Lichtbild bei Wreszinski, Atlas, Taf. 89a.



Abb. 114. Herrin und Dienerin. nR.



Abb. 115. Harpokrates. Gr.-röm.



Abb. 116. Musikantin. nR.

Grabe Rechmeres in Theben, ebenfalls, wie jene Sängerin, aus der achtzehnten Dynastie. Sie steht unserem Empfinden noch näher als jene, dadurch, daß sogar die Überschneidung der Brust durch den einen Arm, und die des andern Armes durch den Rücken, vortrefflich beobachtet sind*. Eine ganz ähnliche Figur[119a] findet sich in Theben in einem anderen Grabe ungefähr derselben Zeit.

Auch hier steht, wie bei den Vogeldarstellungen, ein Bild wie die Lautenspielerin mit den Kennzeichen der Umdeutung mitten unter anderen ohne diese Kennzeichen, und so dürfen wir wohl annehmen, daß die achtzehnte Dynastie die breitschultrige Grundform, selbst wo diese Kennzeichen fehlen, als eine Zusammenfassung durch Dreiviertelansicht gedeutet hat. Wir könnten also Dem ein gewisses Recht nicht abstreiten, welcher die in der Grundform dargestellten Menschenfiguren von der achtzehnten Dynastie ab als Dreiviertelansichten auslegen wollte.



Abb. 117.
Tracht des Wesirs. mR.

Unter dem Eindruck dieser Figuren und des an ihnen beobachteten Vorganges könnte man nun aber auch auf den Gedanken kommen, für einige Erscheinungen, die sich zum Teil schon weit früher finden, eine ähnliche Deutung zu suchen. Dahin gehört die Beobachtung, daß die Fläche der Brust sich seit der dritten Dynastie immer mehr verbreitert. Und ebenso könnte man hierher ziehen, daß die beiden von beiden Halsseiten senkrecht über die Brust hinablaufenden Bänder, die für die Amtstracht des Wesirs seit dem Mittleren Reiche bezeichnend sind, zwar oft, aus der Vorstellung heraus, straff senkrecht gezeichnet (Abb. 117; Taf. 42, 1 ganz rechts), oft aber auch in einer Krümme zum vorderen Brustumriß hin zusammen geführt werden. Ich möchte aber alle diese Dinge, ebenso wie die Unterscheidung der Arme+ eher ohne Annahme der Dreiviertelansicht erklären. Die Verbreiterung der Brustfläche ist nur die natürliche Fortsetzung dessen, was wir schon auf dem Wege von der Figur der Stiertafel zum Hesire im Ansatz bemerkten×. Das Zusammendrängen beider Schnuransätze dagegen entspricht der Art wie die Knöpfe in jener Kinderzeichnung (Abb. 108, S. 167) und der Nabel in der Grundform gesetzt sind, entspringt also aus der Auffassung der Brust als Seitenansicht.

---

*) Vgl. dagegen S. 180. +) S. 181. Siehe dazu Anm. 112b. ×) S. 168.

Etwas anderes ist es aber schon, wenn in der achtzehnten Dynastie die Wesirschnüre nicht an den Brustumriß heran, sondern (Taf. 42, 1) gleichlaufend in leichter Krümme abwärts geführt werden[120]. Das geht eng zusammen mit einer anderen Tatsache. Verfolgen wir die oben* berührte Geschichte der langen alten Frauenhaartracht in der Zeichenkunst weiter, so sehen wir, wie man gegen das Mittlere Reich hin anfängt, von den beiden vorderen Strähnen auch die zweite hinter dem Ohre hervor über die zweite Schulter zu holen. Dieser Versuch hat freilich auf dem Gebiete der Darstellung menschlicher Frauen nicht allgemeinen Beifall gefunden, denn man macht von ihm doch nur verhältnismäßig selten Gebrauch.

Wohl aber hat er dauernd auf ein Gebiet gewirkt, das solchen zeichnerischen Neuerungen sonst im Allgemeinen spröde gegenüberstand, auf das der religiösen Kunst. Schon von Alters her tragen einige Götter in Ägypten eine Haartracht, die durchaus der Frauenfrisur gleichsieht[121]. Daß die tierköpfigen Götter sämtlich zu diesen Trägern der Frauenfrisur gehören, hat gewiß einen Schönheitsgrund: man hat bei ihnen zu dieser Frisur mit ihren großen Haarmassen und der dicken Vordersträhne gegriffen, weil man in ihr die vollkommenste Verklammerung des widerstrebenden Tierkopfes mit dem Menschenkörper sah. Und es ist sehr begreiflich, daß selbst die religiöse Kunst, die doch zeichnerisch im Allgemeinen auf dem Stande der dritten Dynastie stehen geblieben ist, gerade die Neuerung mit der zweiten Haarsträhne aufgenommen hat: Während die gezeichneten menschenköpfigen Götterfrauen sich immer mit der alten Zeichenweise, also einer einzigen Haarsträhne auf der Brust, begnügen müssen, holt man bei den tierköpfigen Göttern von nun an stets auch die zweite hinter dem Ohre hervor (Taf. 44, 1 Mitte)[124]. Auf diese Weise wurde noch weit mehr als bisher der Anschein einer lebendigen Verbindung des Tierkopfes mit der Menschenbrust erreicht, eine Leistung, die man mit Recht schon immer an der ägyptischen Kunst gewürdigt hat+.

Es wird schwer möglich sein, diese neue Darstellung der Brust mit den beiden Haarsträhnen anders als aus einer Dreiviertelansicht der Brust zu erklären, so daß also daraus dasselbe Streben wie aus der Brustzeichnung bei der Musikantin (Taf. 39, 2) spräche.

Und nun müssen wir noch einmal auf die Stellung des Nabels zurückkommen. Wir haben für die älteren Beispiele der Grundform es sehr schroff ablehnen müssen, seine Stellung als einen Hinweis auf

---

*) S. 176. +) Vgl. aber S. 19.

eine Dreiviertelansicht des Leibes aufzufassen. Aber, was der dritten Dynastie recht ist, das ist nicht der achtzehnten billig. Während im Alten und Mittleren Reich der Nabel, unserer Deutung auf die Profilvorstellung gemäß, scharf an die vordere Bauchwand gerückt wird, sehen wir, daß diese Schärfe sich später mildert. Der Nabel gleitet etwas mehr in die Fläche hinein, und steht zur Zeit der Kunst von Tell el-Amarna oft nahezu in ihrer Mitte (Taf. 27). Das Bild nähert sich also, der Form, nicht der Auffassung nach, dem der Nilgötter von Taf. 24. Auch die gleichläufigen Linien der Frauenoberschenkel rücken voneinander ab. Bei diesen Vorgängen scheint es mir unleugbar, daß die Umdeutung der Grundform in eine Dreiviertelansicht mitgespielt hat. Wir bewegen uns ja jetzt in einer Zeit, der wir die Wiedergabe einer Schrägansicht des Leibes durchaus zutrauen dürfen. Wohlgemerkt aber, die Künstler waren des Glaubens, nun dem ganzen Körper statt des alten vorstelligen Aufbaus eine einheitliche Ansicht gegeben zu haben; den Gedanken an eine Vermittlung zwischen widerstreitenden Teilansichten der Glieder muß man auch hier von sich fern halten. Für die zähe Schwerflüssigkeit der ägyptischen Kunst in all solchen auf die zeichnerische Naturwiedergabe bezüglichen Dingen, aber auch dafür, wie viel Schaffen aus der Vorstellung heraus selbst in den Bildern noch wirkt, die sich dem Sinneseindruck hingeben scheinen, dafür ist bezeichnend, daß nun die für die Grundform neu gewonnene Stellung des Nabels auch wieder dahin übertragen wird, wo wir es sonst mit reinen Seitenansichten zu tun haben (Taf. 36, 3; 42, 3).



Abb. 118.
Sonnengottheit.
Gr.-röm.

Wie die letztgenannten Erscheinungen aber auch zu deuten seien, es bleiben die sicheren Fälle aus der achtzehnten Dynastie, die uns lehren, daß z. B. der ägyptische Künstler, der um Christi Geburt die in Abb. 118 gegebene Figur gezeichnet hat, keine ausländische Auffassung in die alten Formen hineingetragen, sondern einer echt ägyptischen Deutung Ausdruck verliehen hat, wenn auch er selbst unmittelbar vielleicht vom Griechischen beeinflußt sein mag. Und dasselbe gilt auch von den Bildern*, in denen die, Ägyptisches und Griechisches verarbeitenden, Halbwilden im fernen Meroë ihre dicken Königinnen genau ebenso zeichnen. Als Be-

*) Viele in Lepsius, Denkmäler Abt. 5.

weis für die Deutung rein ägyptischer Zeichnungen darf man aber natürlich diese späten und entlegenen Bilder nicht verwenden wollen.

Jetzt wird auch klar, wie es kommt, worauf ich im Eingang dieses Kapitels* kurz hingedeutet habe, daß wir uns nämlich verhältnismäßig schnell und mühelos in die ägyptische Grundform hineinsehen lernen: Unbewußt leihen wir ihr die Deutung als Dreiviertelansicht. Wie leicht das geschieht, beweisen die Zeichner von Veröffentlichungen aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, die gelegentlich+ in die Menschen der Gräberreliefs des Alten Reiches eine Muskelbildung hineingeträumt haben, die der Dreiviertelansicht entspricht, die aber von dem, was die Vorlagen enthalten, himmelweit entfernt ist[108]. Im Anschluß daran mag hier schließlich auch noch als Merkwürdigkeit wieder das Relief aus Angkor Wat (Taf. 54, 1) stehen, wo besonders der hockende Mann zu beachten ist, der mit seinen unverkürzten breiten Schultern und seiner sonstigen Art für eine nicht recht stilgetreue Nachäffung altägyptischer Reliefs gelten könnte, bei dem aber der Kopf die Auffassung der ganzen Figur als Dreiviertelansicht klar erweist.

Damit wären wir am Ende unserer Untersuchung über die ägyptische Menschendarstellung innerhalb der Grenzen, die wir uns gesteckt haben, angelangt.

Zwischen dem Ausgange des Neuen Reiches und den ägyptischen Schöpfungen der griechisch-römischen Zeit klafft für uns heute in der Geschichte der Zeichenkunst eine große Lücke. Auf den Anfang haben die vortrefflichen Bilder eines aus der libyschen Zeit (um 800 v. Chr.) stammenden, in Theben gefundenen Berliner Sarges× etwas Licht geworfen. Zwar setzt gleich nach dieser Zeit eine immer stärker werdende Richtung ein, die möglichst den Anschluß an die älteren Zeiten sucht, aber doch ist unsere heutige Ansicht von der völligen Erstarrung der Zeichenkunst gewiß ungerecht; wir würden vielleicht anders urteilen, wenn nicht aus den Darstellungen der Gräber und Tempel dieser Zeit das weltliche Leben so gut wie ganz entschwunden und eigentlich nur religiöse Kunst im engeren Sinne erhalten wäre⁑. Es scheint uns, als ob nur die Kleinkunst sich frisches Leben bewahrt habe. So reicht das Vorhandene jetzt noch nicht dazu, die ägyptische Zeichnung des Menschen auch durch diese Zeit in derselben Weise wie bisher zu verfolgen.

*) S. 161. +) J. B. Rosellini, Monumenti civ., Taf. 5.

×) Berlin 20132, eines Urenkels Königs Takelothis des I. Vorläufig veröffentlicht von Möller, in Berlin, Amtl. Ber. Bd. 33, S. 195. Ein Stück daraus Bilder 22, 1. ⁑) Vgl. S. 12.

Ich möchte nicht schließen ohne diese Anwendung der Ergebnisse unserer allgemeinen Untersuchungen auf den Sonderfall der Menschendarstellung in eine Überlegung münden zu lassen, die in Andeutung schon im Früheren enthalten ist, aber für alle Arbeiten auf diesem Gebiete von solcher Wichtigkeit ist, daß sie noch besondere Hervorhebung verdient.

Es wäre unbillig gegen die ägyptischen Künstler, wenn ich nicht auf den meiner Ansicht nach eigentlich treibenden Grund hinwiese, der für die Beibehaltung der breiten Ansicht neben der ausgebildeten seitlichen gewirkt hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß auch unter allen andern Relief- und Zeichenwerken der alten wie der heutigen Welt rund acht Zehntel aller dargestellten Menschenleiber kein reines Seitenbild zeigen. Danach scheint es in der Tat, daß für die Darstellung des Menschen auf der Fläche die flächig ausgebreitete Ansicht ein Bedürfnis ist. Fast immer dient die schmale reine Seitenansicht nur bestimmten, durch die dargestellte Handlung gegebenen Zwecken oder der Belebung des Gesamtbildes durch Abwechselung, oder aber, wo sie in weiterem Umfange überwiegt, auch wohl vorübergehenden Zeit- und Künstlermoden. So zum Teil in der älteren griechischen Kunst. Es ist bezeichnend, daß gerade dieser Zug von späteren Zeiten wieder aufgenommen wird, da, wo man altertümelnd sonderlich wirken will, z. B. in der Kaiserzeit. Dauernd scheint kaum eine große Flächenkunst mit dem reinen Seitenbild allein wirken zu können; das liegt in ihrem eignen Wesen. So hat sich auch im Ägyptischen diejenige Darstellung des Menschen, die auch seine Schulterbreite nicht verkennen läßt, neben der schmalen Seitenansicht gehalten, trotz des oben* besprochenen Strebens, Handlung nur in der Richtung der Bildebene zuzulassen.

Auf der anderen Seite wäre natürlich die breite Grundform allein auch nicht erträglich. Wie entsetzlich solche Eintönigkeit wäre, zeigen handgreiflich die Hunderte von Geviertmetern in Angkor Wat mit ihren immer gleichen Dreiviertelgesichtern und -Leibern. Ein Gang in das Berliner Museum für Völkerkunde vor die Gipsabgüsse ist sehr zu empfehlen, gleich darauf aber die Rückkehr zu ägyptischen Reliefs, damit man mit umso lebhafterem Danke das richtige Empfinden der ägyptischen Künstler anerkenne, mit dem sie die breitschultrige und die Seitendarstellung ausgebildet und beide in schönem Wechsel nebeneinander behalten, nicht nur die eine allein durchgeführt haben.

*) S. 83; 86; 143.

Schluß.

Die vorstehenden Darlegungen haben uns, wie es ja zu erwarten war, die Geschichte des ägyptischen Menschenbildes eng verbunden gezeigt mit den übrigen Erscheinungen der Körperwiedergabe in der Flächenkunst: eins erhält Licht vom andern.

Natürlich fehlen in der Reihe die noch ganz vorstelligen Bilder, die wir in Zeichnungen von Kindern und in Augenblickserzeugnissen zeichnerisch Ungebildeter finden. Wir haben es ja schon mit wirklichen Denkmälern zu tun, z. B. in dem Grabe von Kom el-ahmar mit dem Schmuck eines nicht verächtlichen Bauwerkes. Trotzdem spüren wir auch hier deutlich, daß die Menschenbilder in hohem Grade vorstellig aufgebaut sind, sich also im Wesensgrunde mit jenen kindlichen Zeichnungen berühren. Nachdem aber diese Gebilde, vor allem am Ende der vorgeschichtlichen Zeit, verschiedene Wandlungen durchgemacht und zur Zeit der zweiten oder dritten Dynastie sich zu einer Dauerform gefestigt haben, sehen wir schließlich Ansätze zu einer sinnlicheren, wahrnehmigen Zusammenfassung des einzelnen Bildes. Doch bleibt alles auch hier immer außerhalb der Grenzen der mit Verkürzungen arbeitenden Zeichenkunst, und streift nie ganz die Kennzeichen des vorstelligen Schaffens ab.

Was wir aus unserer Untersuchung absichtsvoll ausgeschieden haben*, die Betrachtung, wie im Wechsel der Formen, des Flusses der Linien und der Gestaltung der Flächen, das Empfinden eines jeden Abschnittes der langen ägyptischen Geschichte sich spiegelt, wie die Ausdrucksfähigkeit durch Modelung der Einzelformen oder durch Bewegung der Figuren, durch Vertiefung nur in das Wesentliche oder durch Ausgestaltung des Beiwerks bald zu wachsen, bald stillzustehen scheint, das [illegible]zustellen gehört in den großen Zusammenhang einer ägyptischen Kunstgeschichte.

Es fehlt, wie man aus der Aufzählung in Anm. 1 sieht, nicht an Versuchen solche zu schreiben. Ich habe aber schon angedeutet+, daß noch keine von ihnen voll zu befriedigen vermag, obgleich die eine

*) S. 162. +) S. 3.

diesen, die andere jenen Einzelvorzug hat. Mir scheint, daß die wichtigsten Fragen noch ihrer Lösung harren. Ein Zusammenfassen wird erst möglich sein, wenn eine Reihe von Vorarbeiten geleistet sind. Es müßten die Hauptmotive durch die Geschichte hindurch verfolgt, in ihrem Wandel festgestellt und gedeutet werden, ähnlich wie ich es hier in der Menschendarstellung an einer Seite eines Motivs der Flächenkunst versucht habe, wie es für einzelne Teile der Baugeschichte von Borchardt begonnen, für manches im Rund- und Flachbild durch von Bissing und Andere in Angriff genommen ist.

Was bisher beigesteuert ist, sind nur Tropfen zum Ganzen. Erst wenn wenigstens das Nötigste geschafft ist, wird man zu einer Kunstgeschichte kommen, die, über die üblichen Allgemeinheiten hinaus, dem Forscher wie dem Ungelehrten etwas bietet.

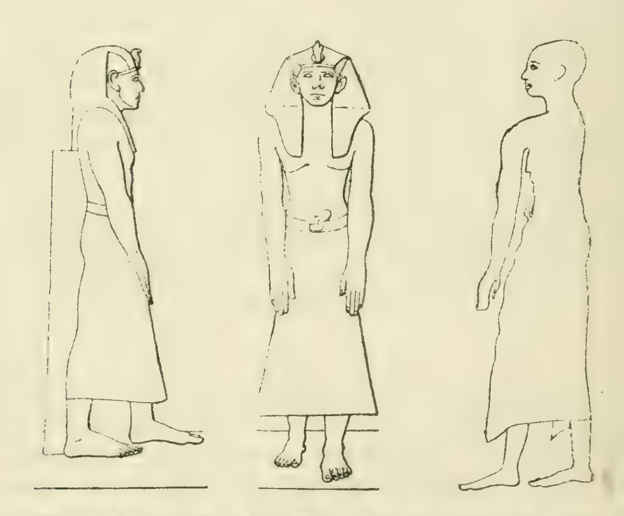


Abb. 118 A. Dieselbe Gebetshaltung im ägyptischen Rundbild (links und Mitte) und Flachbild (rechts). mR.

Anhang 1*
(zu S. 93; 157).

Zierinschrift aus einem Tempel.

Die auf Taf. 25 wiedergegebene Inschrift Berlin 16953 bedeckt eine mächtige Platte aus feinem Kalkstein von 2,16 m Länge und 1,04 m Breite. Sie ist vorzüglich erhalten, denn der quer durch die Mitte gehende Bruch schließt sich fast unauffällig wieder zusammen.

Der erste Blick zeigt dem Kundigen, daß das schöne Stück unter König Amenemhet dem III (etwa 1850 bis 1800 v. Chr.) entstanden ist und einem Tempel des krokodilgestaltigen Wassergottes Suchos entstammt. Dieser Bau lag, wie die Inschrift weiter zeigt, in der Provinz Ägyptens, die altägyptisch „Das Seeland", und noch heute mit einem gleichbedeutenden Namen das Fajjum heißt, die einer der fruchtbarsten Teile des Landes ist, und die eigentlich erst das Geschlecht Königs Amenemhets des III dem Wasser und dem Sumpfe abgerungen hat, obgleich der Gott ihrer Hauptstadt schon früher genannt wird. Wie auf einer großen Halbinsel, fast rings von Wasser umgeben, lag damals mit ihren reichen Äckern die Hauptstadt der neuen Provinz. Wir haben uns gewöhnt, sie mit ihrem griechischen Namen Krokodilopolis, „die Krokodilstadt", zu nennen. Aus dem großen Tempel, den der König hier dem Gotte erbaut hat, stammt wahrscheinlich unsere Inschrift.

Wir wissen, daß die Ägypter die ersten gewesen sind, die gelernt haben, daß die Worte sich aus einzelnen Lauten zusammensetzen; sie haben aber doch in ihrer Schrift allerlei Reste aus früheren Zuständen der Entwicklung, der Bilderschrift, stets beibehalten. Gewiß darf man nicht die Anschauung aufkommen lassen, als seien die Hieroglyphen im ganzen eine Art Bilderrätsel, wo sie doch klarer und verständlicher für einen der Sprache Kundigen sind als manche einfacheren Schriften. Wohl aber haben in der Tat die Ägypter für ihre großen Zierinschriften die, sagen wir dunkle Seite ihrer Schreibkunst mit Bewußtsein erhalten und gepflegt, da sie wohl wußten, welche Wirkungen ihnen da-

*) Mit einigen Änderungen abgedruckt aus Berlin, Amtl. Ber. 33, S. 40.

durch zur Verfügung standen. Ihre schönen Schriftzeichen sind ihnen überhaupt nie tote Zeichen gewesen. Das geht schon daraus hervor, daß z. B. König Sethos, dessen Name mit dem des Gottes Seth, des Mörders des Osiris, gebildet war, innerhalb des dem Osiris geweihten Bezirks von Abydos das Seth-Zeichen vermeidet und durch ein anderes ersetzt, und daß man in manchen Gräbern die Schriftzeichen, die lebende Tiere darstellen, köpft oder sonst unschädlich macht. Wie die Ägypter es verstanden und liebten, in Zierschriften die Zeichen sinnreich in Handlung zu einander zu setzen, dafür ist unsere Platte ein prächtiges Beispiel.

Wir beobachten, daß sie aus einer senkrechten Mittelzeile und zwei vollkommen gegengleichen Hälften besteht, die ihrerseits wieder aus je vier Zeilen sich zusammensetzen. Die inneren beiden Zeilen wenden die Köpfe ihrer Schriftbilder der Mittelzeile zu; jedes der beiden äußeren Zeilenpaare ist in sich dadurch zusammengefaßt, daß die Köpfe der Zeichen einander zugewandt sind.

In der ägyptischen Schrift sind gewöhnlich die Köpfe der Schriftzeichen nach dem rechts stehenden Anfang zu gerichtet. Kommen Abweichungen vor, so sind sie immer durch Gründe des Gegengewichts oder durch andere innere Gründe bedingt.

Die Mittelzeile unserer Tafel enthält die Titel und den Namen des Königs, den er beim Regierungsantritt angenommen hat. Der Name ist von dem bekannten sogenannten „Königsring“ umschlossen, auf dessen Entstehung und eigentliche Bedeutung wir hier nicht weiter eingehen wollen. Für unser und wohl auch der meisten Ägypter Auge schließt er einfach den Namen des Königs gegen seine Umgebung ab und hebt ihn dadurch heraus. Dieser Namensring nun steht auf einem halskragenähnlichen Zeichen, und damit sind wir schon mitten in der Symbolik. Was sie ausdrückt, ist hier wie im Folgenden nicht dazu bestimmt, vom Leser der Inschrift mit Worten wiedergegeben zu werden, sondern liegt für einen besinnlichen Leser wie hübsches Rankenwerk zwischen den Zeilen.

Mit dem Halsband schrieb man den Namen der Stadt Ombos beim heutigen Ort Tuch in Oberägypten, und in abgekürzter Schreibweise auch das dazu gehörige Beiwort „Der Ombische“, eine Bezeichnung für den Stadtgott Seth, den schlimmen Mörder des Osiris. Wie Horos, als er den Tod seines Vaters rächte, siegreich auf dem Rücken des gefällten Seth gestanden hat, so wird in einem der Titel der ägyptischen Könige der Falke des Horos auf dies Halskragenzeichen gesetzt, und so also auch in unserer Inschrift der Name des Königs auf

den des Seth. Denn jeder lebende ägyptische König gilt ja als der Mensch gewordene Gott Horos, wie jeder tote König als Osiris. Wir sehen schon hier, daß einfache Kenntnis der Schriftzeichen nicht genügt, um alle Vorstellungen zu erregen, die der Schreiber wecken will.

Diese Mittelzeile, die „Der König von Oberägypten, der König von Unterägypten, der Herr der beiden Länder, Amenemhet III (der Besieger) Seth(s)" bedeutet, schaut nach rechts. Am liebsten aber hätte wohl der Künstler, was leider bei den gegebenen Zeichen nicht ging, ihr nicht die Richtung nach einer Seite gegeben, sondern sie unbestimmt gelassen wie das Zeichen der Sonne ○ im Königsring; denn diese Zeile steht mit jeder der beiden Nachbarzeilen in lebendigster Verbindung.

Beide schließen sich nämlich an die Mittelzeile eng an, und sind zu lesen „geliebt von Suchos von Krokodilopolis". Beherrschend tritt das bis auf den Kopf stark stilisierte Krokodilbild des Gottes, dessen Form auf ein uraltes heiliges Bild zurückgeht*, hervor, mit seinem Kopfschmuck aus Hörnern, Federn und der Sonnenscheibe. Es liegt auf einem jener Traggestelle (vgl. Abb. 17, S. 67), auf denen man bei Umzügen Bilder und Abzeichen der Götter herumtrug. Bescheiden steht kleiner über dem Rücken des Tieres der Name Suchos in Lautzeichen. Die lange Tragstange des Gestells wächst aus einem sonderbaren Gebilde heraus. Wir sehen zwei miteinander verbundene Gebäude scheinbar mit Eckpfosten und gewölbten Dächern (vgl. Taf. 45, 2 und S. 75), aus denen sich gepfählte Antilopenköpfe erheben. Mit einem einzigen solchen Gebäude schrieb man, wie es in den zweiten Zeilen vom Rande geschehen ist, den alten Namen von Krokodilopolis. Da nun ägyptisch die Zweizahl ähnlich der Adjektivform lautete, kommt es, daß hier die beiden Gebäude mit dem Götterbilde zusammen bedeuten: „Suchos, der Krokodilopler". Das Wort „geliebt (von)" ist unten wieder mit gewöhnlicher Lautschrift geschrieben.

Nun aber denke man daran, daß diese beiden Zeilen und vor allem die Krokodilbilder sich der Mittelzeile mit dem Königsnamen zuwenden, als ob der Gott dem Könige seine Liebe soeben ausspräche. Und noch mehr: der Tragstange des Götterbildes sind zwei Arme angesetzt, die je ein ☥ und ein dem Königsnamen entgegenstrecken, das erste das Schriftzeichen für „Leben", das zweite das für „Glück". Also außer seiner Liebe auch Glück und Leben schenkt Suchos dem Herrscher. Und das sagen in der Tat in schlichter Schrift die Zeilen hinter denen

*) Vgl. S. 67.

mit den Krokodilen: „Rede: Ich gebe dir alles Leben und alles Glück, wie (es) der Sonnengott (hat)".

Die beiden Randzeilenpaare geben den „bürgerlichen", ihm schon vor der Thronbesteigung eignen, Namen des Königs und nennen ihn „geliebt von Horos, wie er hier in Krokodilopolis verehrt wird, dem Herrn des Seelandes", dem Gott also, der neben Suchos in Krokodilopolis verehrt wurde. Auch hier deutet die Richtung der beiden Zeilen zu einander an, daß der Gott zum Könige spricht. Der Königsname steht wieder siegreich auf dem des Seth.

Beachten wir nun noch, daß das ganze Inschriftfeld oben durch den Himmel (⊓, vgl. Taf. 36, 1), unten durch die Linie des Erdbodens, und an den Seiten durch die Stützen des Himmels eingerahmt wird, daß also das ganze Weltall hier umspannt wird, so haben wir erst erschöpft, was die Inschrift in und zwischen ihren Zeilen dem kundigen Beschauer bot.

Es gewährt auch uns noch ein gewisses Vergnügen, den verschlungenen Andeutungen des Schriftkünstlers nachzugehen. Das Wichtige ist aber durch sie nicht verdunkelt; was die Inschrift vor allem geben sollte, die Namen des Königs und der Götter und ihr Verhältnis zueinander, das gibt sie, trotz oder vielleicht gar eher wegen der Spielereien, auf den ersten Blick.

Mehr sollte sie nicht. Denn sie ist in erster Linie bestimmt, ein Zierstück zu sein, das „mit Bedeutung auch gefällig sei". Und diese Aufgabe ist geradezu meisterhaft gelöst.

Wir brauchen aber auch von dieser Bedeutung nichts zu wissen, um uns rein äußerlich an dem gefälligen Werk zu erfreuen. Die breitflächige Behandlung der edlen, stilreinen und doch so naturwahren Schriftbilder, der schöne Ausgleich zwischen Ebene und Rundung des Reliefs mit seiner Schattenwirkung, alles das tritt auf dem großen Urbild natürlich noch besser hervor als in der stark verkleinerten Abbildung. Nirgends ist eine störende Leere, nirgends eine drängende Fülle. Unzerrissen, ist das Ganze doch seinem Inhalt entsprechend wohl gegliedert, und vortrefflich heben die Königsringe und die schweren gegenständigen Krokodilleiber, die etwas größer als die übrigen Zeichen gebildet sind*, unaufdringlich aber merklich die Hauptsache heraus.

Man sieht an diesem Beispiel besonders gut, welchen Schatz die Ägypter an ihrer schönen Bilderschrift besaßen. Doch es war ein

*) Vgl. S. 155 den Vergleich mit Sperr- und Fettdruck.

Schatz, der ihnen nicht in den Schoß gefallen ist, sondern der erst gehoben werden mußte, und den sie mit ganzer Liebe gepflegt haben. Ein Vergleich mit andern Bilderschriften zeigt, daß der Geist eines Künstlervolkes, wie die Ägypter es waren, dazu gehörte, die überreich quellende, buntscheckige Fülle von Zeichen der verschiedensten Art und Größe so zu bändigen, wie es in den guten Inschriften geschehen ist, und sie doch nicht zu vergewaltigen. Denn bedenkt man, daß die Gegenstände immer klar kenntlich geblieben sind, und daß die Reihenfolge und Ordnung der Bilder doch bis auf vereinzelte Fälle fest gegeben war, so wird man erst würdigen können, welchen Reichtum an künstlerischer Kraft auch in solchen scheinbar handwerksmäßigen Dingen viele Geschlechter aufwenden mußten, bis es gelang, in den Verhältnissen der Schriftzeichen in sich und untereinander, sowie in der Abwägung des bedeckten gegen den leeren Raum, etwas so Vollkommenes zu schaffen, wie es die ägyptischen Inschriften zu den besten Zeiten gewesen sind*. Wir werden uns nicht darüber wundern, daß auch bedeutende Künstler es nicht für unter ihrer Würde hielten, an bloßen Inschriften mitzuwirken.

Anziehend ist es, zu beobachten, daß an der Vollendung dieses Reliefs zwei Hände tätig gewesen sind. Rechts ist fast jedes Zeichen mit feineren Einzelheiten ausgestattet, aber der linke Künstler, der alles das dem Maler überlassen hat, ist offenbar der geistvollere gewesen. Man vergleiche nur die Krokodilköpfe, die Eulen- und Löwenköpfe mit einander, um zu sehen, daß es sich um die Künstlerschaft und nicht nur um die Ausführung handelt.

Es ist bei einem ägyptischen Werke selbstverständlich, daß wir es uns vollständig bis ins einzelne bemalt zu denken haben, wenn wir es uns so vorstellen wollen, wie es der Künstler gewollt hat: Oben der blaue Himmel, vielleicht mit gelben Sternen, der Grund weiß oder in leichtem Blaugrau, und endlich die Schriftzeichen selbst in all ihrer lebhaften und doch einträchtigen Buntheit, die alle Einzelheiten im Gefieder der Vögel usw. angab.

Die Inschrift saß wohl einst über einer Tür, und nicht vereinzelt, sondern rings umgeben von anderen Inschriften und Darstellungen. Denn wir dürfen vor allem nicht vergessen, daß, was wir hier an einem einzigen Stück bewundern, hundert- und tausendfach an jedem guten Tempel von den ägyptischen Künstlern geleistet worden ist.

*) Vgl. S. 17.

Anhang 2
(zu S. 32).

Etanas Himmelsflug.

Nach Jensen, Assyr.-babyl. Mythen und Epen (Bd. 6 der Keilinschriftlichen Bibliothek, I, S. 113 und 115). Bei der Wichtigkeit des Wortlautes habe ich mich, um der Übersetzung ganz sicher zu sein, nicht an den ersten Übersetzer, P. Jensen, sondern an H. Zimmern mit der Bitte um eine Nachprüfung gewendet. Er hat mir freundlichst geantwortet: „An der Übersetzung Jensens ist für die betreffende Stelle auch heute kaum etwas zu ändern". Nur einige Kleinigkeiten hat Zimmern nachgetragen, die ich in den folgenden Anmerkungen, mit Z. bezeichnet gebe. Neuerdings hat B. Meißner (Das Märchen vom weisen Achiqar, Der alte Orient Bd. 16, 2, S. 30) einen Versuch gemacht, die Reihe der Vergleiche zu vervollständigen. Seine Übersetzungen gebe ich mit M. Die Stropheneinteilung folgt Zimmerns Angaben. Die zweite und die dritte Strophe müssen übrigens enger zusammengehören, denn erst sie beide zusammen ergeben das neue Bild von Land und Meer. Beim Ein- und Ausrücken der Zeilen habe ich nur das Ziel gehabt, die inhaltlich einander entsprechenden Zeilen erkennen zu lassen. Das „Wie ist es?" habe ich mit einem Fragezeichen versehen statt des Ausrufungszeichens der Übersetzer, um das Folgende besser als Antwort herauszuheben.

(Der Flug zum Himmel Anus.)

Nachdem er ihn eine Doppelstunde emporgetragen,
spricht der Adler zu ihm, zu Etana:
    „Schau, mein Freund, das Land! Wie ist es?
    Blick auf das Meer hin an den Seiten E[kur]s!"*
„Das Land möchte sich verflüchtigen [?]+;
das Meer ist zu einem . . . .× Wasser geworden".

Nachdem er ihn eine zweite Doppelstunde emporgetragen,
spricht der Adler zu ihm, zu Etana:
    „Schau, mein Freund, das Land! Wie ist es?"
„Das Land da . . . . ."⁑

Nachdem er ihn eine dritte Doppelstunde emporgetragen,
spricht der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, das Land! Wie ist es?"
„Das Meer ist zu einem Wasserlauf eines Gärtners geworden."

(Der Flug zu Ischtar.)

Nachdem er ihn eine Doppelstunde emporgetragen:
„Mein Freund, sieh das Land! Wie ist es?"
„Von dem Lande . . . . . ‡
und das weite Meer ist so groß wie ein Hof"xx.

Nachdem er ihn eine zweite Doppelstunde emporgetragen:
„Mein Freund, sieh das Land! Wie ist es?"
„Das Land ist zu einem Mehlfladen [?] geworden, ⁑*
und das weite Meer ist so groß wie ein Brotkorb."

Nachdem er ihn eine dritte Doppelstunde emporgetragen:
„Mein Freund, sieh das Land! Wie ist es?"
„Ich sehe das Land. Wie . . . . . [ist es],
und vom weiten Meer werden [meine Augen] nicht satt!" ‡+

„Mein Freund, ich will nicht zum Himmel aufsteigen!" usw.
(Es folgt der Absturz.)

---

*) M.: „Seiten des Welt[berges]!".

+) Z.: Oder „zu Ende gehen". Es liegt wahrscheinlich eine übliche Redewendung (*emēdu šadā*) vor für „entfliehen, sich verflüchtigen", auch „sterben". M.: „Das Land gleicht(?) einem Berge".

x) Z.: Es fehlt wohl ein Eigenschaftswort, wie etwa „klein". M.: „ist geworden zum Wasser [eines Flusses](?)". Wenn M. Recht hat, erscheint also die Erde mit dem sie umfließenden Ozean wie eine Felsinsel im Flusse.

⁑) M.: „Das Land da [gleicht einem Ackerbeet(?)]".

‡) M.: „Das Land [erscheint wie eine Mondscheibe(?)]".

xx) M.: „wie der Hof (des Mondes)".

⁑*) Z.: Vergleiche was Jensen dazu in den Anmerkungen S. 420 f. anführt.

‡+) Z.: Jensen in den Anmerkungen dazu „So klein ist es geworden".







